

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Α' ΚΥΚΛΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: «Ενοχή και Κάθαρση στον *Οιδίποδα Τύρανο* του Σοφοκλή και
στον *Οιδίποδα* του Σενέκα»



ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΜΙΧΑΗΛ ΠΑΣΧΑΛΗΣ

ΜΕΛΗ ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ: ΣΤΕΛΙΟΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ
ΚΩΝ/ΝΤΙΝΟΣ ΣΠΑΝΟΥΔΑΚΗΣ

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΔΡΕΤΑΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ: 0626

ΡΕΘΥΜΝΟ 2016

Εικόνα εξωφύλλου: «Ο Οιδίποδας και η Σφίγγα», ερυθρόμορφη κύλικα του 470 π.Χ., από το Βούλτσι της Ετρουσκικής Δωδεκαπόλεως (Μουσείο του Βατικανού)

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Το υπέροχο ταξίδι μου στον κόσμο της Τραγωδίας φτάνει στο τέλος του με την εκπόνηση αυτής της διπλωματικής εργασίας. Για το λόγο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω το Πανεπιστήμιο Κρήτης για την ευκαιρία που μου έδωσε να πραγματοποιήσω μία επιθυμία πολλών ετών. Τους Καθηγητές μου, Λουκία Αθανασάκη, Τάσο Νικολαΐδη, Νίκο Λίτινα, Στέλιο Παναγιωτάκη και Δήμο Σπαθάρα, για όλες τις γνώσεις και την καθοδήγηση που μου προσέφεραν.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη της Τριμελούς Εξεταστικής Επιτροπής, Στέλιο Παναγιωτάκη και Κων/ντίνο Σπανουδάκη, για τις όποιες παρατηρήσεις και διορθώσεις τους.

Το πιο μεγάλο ευχαριστώ, όμως, το οφείλω στον Καθηγητή και Επόπτη μου, Μιχαήλ Πασχάλη, αφενός γιατί με επέλεξε ως εποπτευόμενη του. Αφετέρου, γιατί η εμπιστοσύνη που μου έδειξε και η αυτονομία με την οποία μου επέτρεψε να εργαστώ, με όπλισαν με δύναμη και αυτοπεποίθηση, όχι μόνο για την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας, αλλά και για την περαιτέρω πορεία μου. Χωρίς τις γνώσεις και την καθοδήγησή του δεν θα κατάφερα να ολοκληρώσω αυτό το δύσκολο έργο.

Θα ήταν παράλειψή μου να μην ευχαριστήσω τον Γραμματέα, Γιώργο Μοτάκη, για τη συμπαράσταση και τη βοήθεια που μου προσέφερε καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, καθώς και τον συνάδελφο και συμφοιτητή, Γιώργο Τριανταφύλλου, για την άψογη και αгаστή συνεργασία μας κατά τη διάρκεια των μαθημάτων μας. Ιδιαίτερα όμως θα ήθελα να ευχαριστήσω τον φίλο και συνάδελφο, Κώστα Σιπητάνο, που έγινε η αφορμή να ξεκινήσω αυτό το υπέροχο «ταξίδι». Αν δεν ήταν αυτός, τίποτα δεν θα είχε συμβεί.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για την οικονομική στήριξη που μου παρείχε κατά τη διάρκεια των σπουδών μου.

Κυρίως όμως ευχαριστώ την αγαπημένη μου αδελφή, Μαρία. Αυτή υπήρξε ο πιο θερμός υποστηρικτής και συμπαρασάτης μου, που με ενθάρρυνε διαρκώς και ήταν δίπλα μου σε τούτη τη δύσκολη προσπάθεια. Για τους λόγους αυτούς, της αφιερώνω αυτήν την εργασία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΜΕΡΟΣ Α΄. Η Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή Τραγωδία.....	8
Κεφάλαιο 1. Η Τραγωδία	8
1.1. Αρχαία ελληνική Τραγωδία	8
1.2. Ρωμαϊκή Τραγωδία	14
Κεφάλαιο 2. Ο Σοφοκλής	21
2.1. Βίος	21
2.2. Δραματική τέχνη του Σοφοκλή.....	23
Κεφάλαιο 3. Ο Σενέκας	26
3.1. Βίος	26
3.2. Η δραματική τέχνη του Σενέκα.....	27
Μέρος Β΄: Οιδίποδας Τύραννος του Σοφοκλή και Οιδίπους του Σενέκα.....	34
Κεφάλαιο 1. Τα δύο έργα.....	34
1.1. Η υπόθεση	34
1.2. Χρονολόγηση.....	36
1.2.1. Οιδίπους Τύραννος	36
1.2.2. Οιδίπους	37
Κεφάλαιο 2. Διαφοροποιήσεις του Σενέκα.....	42
2.1. Ο Λοιμός	43
2.1.1. Οιδίπους Τύραννος	43
2.1.2. Οιδίπους	46
2.2. Ο Τειρεσίας	53
2.2.1. Οιδίπους Τύραννος	54
2.2.2. Οιδίπους	58
2.3. Κρέων	71
2.4. Η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα.....	74
2.5. Η αυτοκτονία της Ιοκάστης.....	77
2.6. Οι Χρησμοί του μαντείου.....	82
ΜΕΡΟΣ Γ΄. Ενοχή και Κάθαρση.....	88

Κεφάλαιο 1. <i>Ενοχή</i>	88
1.1. <i>Η ενοχή στον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή</i>	88
1.2. <i>Η ενοχή στον Οιδίποδα του Σενέκα</i>	103
Κεφάλαιο 2. <i>Κάθαρση</i>	117
2.1. <i>Η Κάθαρση στον Σοφοκλή</i>	117
2.2. <i>Η Κάθαρση στον Σενέκα</i>	122
Κεφάλαιο 3. <i>Είναι ένοχος ο Οιδίποδας;</i>	129
Κεφάλαιο 4. <i>Το μήνυμα των δύο έργων</i>	131
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	135
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	138

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία θα μελετήσει τον *Οιδίποδα* του Σενέκα και τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή και στόχο έχει να ασχοληθεί με το ζήτημα της ενοχής και της κάθαρσης, όπως παρουσιάζεται στα δύο έργα.

Στο πρώτο μέρος παρατίθενται στοιχεία που αφορούν στην αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή τραγωδία. Στο πρώτο κεφάλαιο ιδιαίτερη έμφαση δίδεται στις συνθήκες γέννησης και εξέλιξης του είδους, ενώ παράλληλα διαπιστώνεται ο πολιτικός χαρακτήρας αφενός της ελληνικής και αφετέρου της ρωμαϊκής τραγωδίας. Στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται στοιχεία της ζωής και της δραματικής τέχνης του Σοφοκλή και του Σενέκα αντίστοιχα, προκειμένου να γίνουν κατανοητά τα δεδομένα που επηρέασαν και διαμόρφωσαν το έργο των δύο ποιητών.

Στο δεύτερο μέρος εξετάζονται τα δύο έργα και γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν εκτός από τις ομοιότητες, οι διαφορές τους τόσο στην πλοκή όσο και στο δραματικό αποτέλεσμα. Στο πρώτο κεφάλαιο δίδεται η υπόθεση και στη συνέχεια γίνεται προσπάθεια χρονολόγησης των δύο τραγωδιών με στοιχεία που αντλούνται από το κείμενο, συνδυασμένα με τις αντίστοιχες πολιτικές συνθήκες της εποχής του κάθε ποιητή.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύονται οι διαφοροποιήσεις του Σενέκα σε αντιπαράβολή με το ελληνικό πρότυπο, παρουσιάζοντας τις σκηνές που είτε συμπύσσονται είτε αναπτύσσονται στο ρωμαϊκό έργο. Συγκεκριμένα, αναλύεται η χρήση του λοιμού, όσον αφορά στον τρόπο που παρουσιάζεται και στο δραματικό αποτέλεσμα που επιτυγχάνει, και η παρουσία του Τειρεσία και του Κρέοντα που διαφοροποιείται, προκειμένου να δοθεί η ευκαιρία στον Σενέκα να εισαγάγει τις σκηνές της θυσίας που εκτελεί η κόρη του Τειρεσία, Μαντώ, και κυρίως της Νεκρομαντείας, που αμφότερες επιτείνουν την ανατριχιαστική ατμόσφαιρα που ο Σενέκας επιδιώκει να υποβάλει το κοινό του. Παράλληλα, παρουσιάζεται η σκηνή της αυτοτύφλωσης του *Οιδίποδα* και της αυτοκτονίας της *Ιοκάστης*, που διαφοροποιούνται άρδην σε σχέση με το ελληνικό πρότυπο, καθώς και η διαφορετική χρήση των χρησμών στα δύο έργα.

Στο τρίτο μέρος παρουσιάζεται η ενοχή και η κάθαρση του *Οιδίποδα*, παράλληλα με την ανάλυση της ψυχολογίας του ήρωα. Στο πρώτο κεφάλαιο σχολιάζεται ο τρόπος παρουσίασης της ενοχής στα δύο έργα, εντοπίζοντας τα σημεία που διαφαίνεται, καθώς και την πορεία που ακολουθεί, η οποία είναι εντελώς διαφορετική. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* η

ενοχή του ήρωα εμφανίζεται στο τέλος μετά την αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας, ενώ στον *Οιδίποδα* εμφανίζεται από την αρχή. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η κάθαρση του ήρωα, η οποία ακολουθεί και καταλήγει σε διαφορετικά μονοπάτια στα δύο έργα. Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται η ευθύνη που έχει ο Οιδίποδας για τις πράξεις του και, κατ' επέκτασιν, κατά πόσον είναι δικαιολογημένη η τιμωρία και η ενοχή που αισθάνεται. Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο εντοπίζεται το μήνυμα των δύο έργων και οι προθέσεις των δύο ποιητών.

ΜΕΡΟΣ Α'. Η Αρχαία Ελληνική και Ρωμαϊκή Τραγωδία

Κεφάλαιο 1. Η Τραγωδία

Η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί το ύψιστο επίτευγμα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος. Ένα δημιούργημα που επηρέασε όχι μόνο ολόκληρο τον αρχαίο ελληνικό αλλά και τον σύγχρονο κόσμο. Είναι το λογοτεχνικό είδος που συνένωσε τα δύο προγενέστερα ποιητικά είδη. Τη στιγμή που ένας από τους χορευτές της χορικής παράστασης έκανε ένα βήμα μπροστά και ξεχώρισε από τον υπόλοιπο χορό, στάθηκε απέναντί του και συνομίλησε μαζί του, έγινε η σύζευξη του Έπους και της Λυρικής ποίησης και με τον τρόπο αυτό γεννήθηκε η Τραγωδία και εν γένει το παγκόσμιο θέατρο.

1.1. Αρχαία ελληνική Τραγωδία

Σύμφωνα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη¹ η τραγωδία ορίζεται ως ένα είδος μίμησης.

έποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀνλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.

(*Ποιητ.* 1447a 1.13-16)

Αποτελεί ένα από τα είδη του δράματος, το οποίο ετυμολογικά προέρχεται από το ρήμα *δράω-ῶ* που σημαίνει πράττω, ενεργώ. Επομένως, το δράμα πήρε τη σημασία του, επειδή μιμείται πράξεις ανθρώπων που δρουν.

ὄθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμῶνται δρῶντας.

(*Ποιητ.* 1448a 3.28-29)

Αυτό αποτελεί και το στοιχείο που το ξεχωρίζει από το προγενέστερο έπος. Δηλαδή και το έπος θεωρείται μίμησης, με τη διαφορά όμως ότι αφηγείται πράξεις ανθρώπων, ενώ το δράμα τις παρουσιάζει να εκτελούνται μπροστά στα μάτια των θεατών.

Όσον αφορά στη γέννηση της τραγωδίας, το πιο πιθανό είναι ότι προέρχεται *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον* (*Ποιητ.* 1449a 10-11),

¹ Για το κείμενο της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη χρησιμοποιήθηκε η έκδοση της Οξφόρδης από τον Kassel R. 1989, *Aristotelis De Arte Poetica Liber*.

δηλαδή τον πρώτο τραγουδιστή του διθυράμβου.² Επομένως, οι ρίζες της τραγωδίας σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, βρίσκονται στη λατρεία του Διονύσου, δεδομένου ότι ο διθύραμβος αποτελεί το θρησκευτικό άσμα που συνδέεται με τη λατρεία του θεού,³ όπως μαρτυρεί και ο Αρχίλοχος,

*ὥς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴνωι συγκεραυνωθεὶς φρένας. (120W)*

γί' αυτό και εστιάζει στον θεϊκό και ηρωικό μύθο που σχετίζεται με τον Διόνυσο.⁴ Ως εκ τούτου, αφού η τραγωδία γεννήθηκε από τους λυρισμούς του διθυράμβου, αποτελεί προέκταση της θρησκευτικής λατρείας.⁵

Δεν συνδέεται όμως μόνο η γέννηση της τραγωδίας με τη λατρεία του Διονύσου. Όλη η ανάπτυξη και εξέλιξη του είδους αυτού σχετίζεται με τον εν λόγω θεό, αφού τον 5^ο αιώνα π.Χ. οι τραγωδίες παίζονταν μόνο κατά τη διάρκεια των εορτών του στην Αθήνα. Αλλά γιατί επιλέγεται ο Διόνυσος;

Ο θεός αυτός χαρακτηρίζεται από διαρκείς αλλαγές. Περισσότερο από κάθε άλλο θεό, ο Διόνυσος δεν παρουσιάζει σταθερότητα, αλλά το βασικό χαρακτηριστικό του είναι η δυαδικότητα και οι αντίθετες δυνάμεις που κυβερνούν τη φύση του.⁶ Είναι η δύναμη που γεννά τη ζωή, αλλά ταυτόχρονα μπορεί και να την καταστρέψει. Εκπροσωπεί τη μεταμόρφωση, ενώ η αταξία και η συναισθηματική υπερδιέγερση που χαρακτηρίζουν τη λατρεία του, έρχονται σε αντίθεση με την τάξη και τη λογική που εκπροσωπεί ο Απόλλωνας.⁷ Λαμβάνοντας υπ' όψιν μας ότι και η τραγωδία συχνά χαρακτηρίζεται από τέτοιου είδους δυνάμεις και εναλλαγές, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι οι διαρκείς αλλαγές του Διονύσου ομοιάζουν με τους ρόλους των ηθοποιών.⁸

Θεμελιωτής της λατρείας του Διονύσου⁹ στην Αθήνα θεωρείται ο τύραννος Πεισίστρατος, αφού κατά την περίοδο της διακυβέρνησής του (540-510 π.Χ.), τα *Μεγάλα ή εν Άστει Διονύσια* απέκτησαν ιδιαίτερη

² Ωστόσο, αρκετοί μελετητές απορρίπτουν αυτή τη θέση του Αριστοτέλη. Βλ. Lesky 1990, 37-40, όπου παρουσιάζονται οι απόψεις που αντιτίθενται και απορρίπτουν την εξήγηση του Αριστοτέλη, με την οποία όμως συντάσσεται ο Lesky.

³ Βλ. Storey-Allan 2005, 24. Lesky 1990, 48. Rehm 1992, 13.

⁴ Rehm 1992, 14

⁵ Romilly 1990, 14

⁶ Henrichs 1982, 158. Βλ. επίσης και Rehm 1992, 149 σημ. 2.

⁷ Nitsche 1912, 3-9

⁸ Rehm 1992, 13

⁹ Για τη γέννηση της ιστορίας του Διονύσου βλ. Storey-Allan 2005, 25-26.

σημασία και μετατράπηκαν στην πιο λαμπρή εορτή του Διονύσου.¹⁰ Παράλληλα, και συγκεκριμένα το 534 π.Χ.,¹¹ ο Θέσπις γράφει την πρώτη τραγωδία για τη γιορτή των Διονυσίων.¹² Με τον τρόπο αυτό, η γέννηση της τραγωδίας συνδέεται με την ύπαρξη της τυραννίας, αφού οι θρησκευτικοί αυτοσχεδιασμοί του διθυράμβου χειραγωγήθηκαν από την πολιτική ηγεσία¹³ και βρήκαν την έκφρασή τους στους δραματικούς αγώνες που αποτελούν μέρος της Διονυσιακής λατρείας.

Ωστόσο, υπάρχει και η άποψη ότι η τραγωδία δεν σχετίζεται με τον Διόνυσο.¹⁴ Πράγματι, το γεγονός ότι από τις 32 μέχρι σήμερα σωζόμενες τραγωδίες μόνο οι *Βάκχαι* του Ευριπίδη έχουν θέμα διονυσιακό, μπορεί να θέσει υπό αμφισβήτηση τη σχέση του Διονύσου με την τραγωδία. Η άποψη όμως αυτή ελάχιστα στηρίγματα μπορεί να βρει, αφού οι μαρτυρίες του Αριστοτέλη εμπεριέχουν δύο διονυσιακά στοιχεία, τον διθύραμβο και τους Σατύρους (*Ποιητ.* 1449a 9-11 *γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς...καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, 1449a 23-25 τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν*), ενώ παράλληλα παραστάσεις τραγωδιῶν γίνονταν πάντοτε στα πλαίσια μιας διονυσιακής εορτής, όπως ήδη έχει επισημανθεί. Επιπλέον, η ενδυμασία των υποκριτῶν, ο χιτώνας και ο κόθορνος, προσεγγίζει τον Διόνυσο, όπως και η χρήση του προσωπείου, η οποία μας παραπέμπει απευθείας στον Διόνυσο, τον κατεξοχὴν θεὸ της μεταμόρφωσης.¹⁵

Επομένως, η σχέση της διονυσιακής λατρείας με την τραγωδία είναι δύσκολο να αμφισβητηθεί και δεν εξαρτάται από τη θεματολογία των τραγικῶν ἔργων. Οι ιστορίες του Διονύσου ήταν κατάλληλες για τους διθυράμβους και ίσως για τις πρώτες τραγωδίες. Αλλά όσο η τραγωδία

¹⁰ Βλ. Pickard-Cambridge 2011, 88-89 και Romilly 1990, 17.

¹¹ Υπάρχει βέβαια και η άποψη που θεωρεί πιο πιθανή ημερομηνία γέννησης της τραγωδίας το 501 π.Χ. στηριζόμενη στην πινακίδα *fasti*, η οποία περιλαμβάνει κατάλογο με νίκες στους δραματικούς αγώνες των *Μεγάλων Διονυσίων*. Το αρχείο για την τραγωδία αρχίζει το 501 .Χ. και γι' αυτό θεωρείται ότι η τραγική παράσταση του Θέσπη είναι μέρος παλαιότερης τοπικής λατρείας του Διονύσου. Βλ. Rehm 1992, 15. Προτείνεται, ωστόσο, και ο συνδυασμός των δύο απόψεων, δηλαδή η εισαγωγή της τραγωδίας το 534 π.Χ. και η αναδιοργάνωση της γιορτής το 501 π.Χ. Βλ. Storey-Allan 2005, 76.

¹² Για τις μαρτυρίες που χαρακτηρίζουν τον Θέσπη δημιουργό της τραγωδίας βλ. Lesky 1990, 92.

¹³ Romilly 1990, 16

¹⁴ Pickard-Cambridge 1927, 124-129

¹⁵ Για πιο αναλυτική παρουσίαση των στοιχείων που πιστοποιούν τη σχέση της διονυσιακής λατρείας με την τραγωδία βλ. Lesky 1990, 74-76.

άκμαζε και εξελισσόταν, τόσο περισσότερο το κοινό περίμενε από τους δραματοουργούς να κάνουν περισσότερα απ' το να ανασυνθέτουν τις περιπέτειες του θεού, που ίσως δεν ήταν όλες κατάλληλες να γίνουν δράμα.¹⁶ Ως εκ τούτου, η τραγωδία στράφηκε στο κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος.

Το έπος και η ηρωική θεματολογία του αποτελούν τη φυσική ύλη της τραγωδίας, δεδομένου ότι τα επικά θέματα είναι ήδη γνωστά στο ευρύ κοινό και αποτελούν κοινό κτήμα.¹⁷ Οι τραγικοί ποιητές ενδιαφέρονται για το μακρινό μυθικό παρελθόν – αφού από τις σωζόμενες τραγωδίες μόνο οι *Πέρσαι* του Αισχύλου αντλούν την υπόθεσή τους από την πρόσφατη ελληνική ιστορία – χωρίς όμως να το αντιγράφουν. Η πρωτοτυπία και η συμβολή των δραματοργών έγκειται στην προσωπική ερμηνεία και όχι στα γεγονότα του μύθου.¹⁸ Επομένως, δεν πρέπει να μας ξενίζει η άποψη του Πλάτωνα ότι ο Όμηρος είναι ο πρώτος δάσκαλος των τραγικών ποιητών (*Πολιτεία* 595b-c *καίτοι φιλία γέ τίς με καὶ αἰδῶς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ Ὀμήρου ἀποκωλύει λέγειν. ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι*), ούτε η σύνδεση του έπους με την τραγωδία από τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 4449b 19-20 *ἂ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ*).¹⁹

Όπως ήδη έχει αναφερθεί, η γέννηση της τραγωδίας είναι πιθανό να συνδέεται με τη θρησκευτική πολιτική των τυράννων του 6^{ου} αιώνα π.Χ., οι οποίοι στην προσπάθειά τους να κερδίσουν την εύνοια του αθηναϊκού λαού, θεσμοθετούν διάφορες γιορτές με στόχο την πνευματική ξεκούραση, την ανάπαυλα και την ανακούφιση από την καθημερινότητα, σύμφωνα με τις μαρτυρίες του Πλάτωνα (*Νόμοι* 653d *ἀναπαύλας τε αὐτοῖς τῶν πόνων ἐτάξαντο τὰς τῶν ἑορτῶν ἀμοιβὰς τοῖς θεοῖς, καὶ μούσας Ἀπόλλωνά τε μουσηγέτην καὶ Διόνυσον συνεορταστὰς ἔδωσαν, ἔν' ἐπανορθῶνται, τὰς τε τροφὰς γενομένας ἐν ταῖς ἑορταῖς μετὰ θεῶν*) και του Θουκυδίδη (*Ιστορίαι* 2. 38).²⁰ Ωστόσο, η ακμή και η ανάπτυξη της τραγωδίας συνδέεται με τη δημοκρατική Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ., λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών που επικρατούσαν στην πόλη κατά την περίοδο αυτή.

¹⁶ Storey-Allan 2005, 32

¹⁷ Baldry 1992, 21

¹⁸ Romilly 1990, 21

¹⁹ Βλ. και Baldry 1992, 110.

²⁰ Για τα αποτελέσματα των εορτών στη ζωή του αθηναϊκού λαού βλ. Meier 1997, 69-70.

Η Αθήνα του 6^{ου} αιώνα δεν είναι η κραταιά πόλη του αιώνα που ακολουθεί, αν και ο Ηρόδοτος την κατατάσσει στις δύο μεγαλύτερες πόλεις της Ελλάδας μαζί με την Σπάρτη (*Ιστορίαι* 1. 56). Όμως, χάρη στην οικονομική ανάπτυξη που γνώρισε στα τέλη του αιώνα αυτού, αρχίζει σταδιακά να αποκτά και πολιτική δύναμη. Σ' αυτό οφείλεται η μεγάλη εορταστική κουλτούρα που αρχίζει να αναπτύσσεται στην Αθήνα, η οποία διακρίνεται από την έννοια της ανταπόδοσης. Όσο πιο μεγάλες είναι οι επιτυχίες της πόλης, τόσο πιο πολλά οφείλει η πόλη στους θεούς και τόσο πιο λαμπρές πρέπει να είναι οι ευχαριστίες προς αυτούς.²¹

Επιπλέον, δεδομένου ότι οι τραγωδίες υπάρχουν, για να διαπαιδαγωγούν τους πολίτες και να διδάσκουν τους ενήλικες, σύμφωνα με τον Αριστοφάνη (*Βάτραχοι* 686-687 *τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν*), συμβάλλοντας στην ηθική τους διαπαιδαγώγηση, είναι προφανές ότι αυτό μπορεί να επιτευχθεί μόνο στα πλαίσια του δημοκρατικού πολιτεύματος. Αφενός, γιατί είναι απαραίτητη η πάνδημη παρουσία του λαού στις παραστάσεις, γεγονός που μόνο σε δημοκρατικό καθεστώς μπορεί να επιτραπεί. Αφετέρου, γιατί η παρηγορία αποτελεί δημοκρατικό χαρακτηριστικό. Οι ποιητές ενσωματώνουν στα δραματικά συμφραζόμενα αυτό που θεωρούσαν πολιτικά σημαντικό και γι' αυτό η τραγωδία αποτελεί αφορμή για άσκηση κριτικής,²² αφού δεν αντανακλά απλώς την πραγματικότητα, αλλά προβληματίζεται πάνω σε αυτήν.²³ Επομένως, ούτε οι ποιητές θα είχαν την ευκαιρία να καινοτομήσουν πάνω στο επικό υλικό που παρέλαβαν, ούτε η ίδια η τραγωδία θα μπορούσε να εξελιχθεί σε χωριστό λογοτεχνικό είδος, αν δεν υφίσταντο δημοκρατικές συνθήκες.²⁴

Παράλληλα, οι δραματικές παραστάσεις βρίσκουν ιδιαίτερη απήχηση στην Αθήνα, γιατί οι πολίτες της λόγω και της συμμετοχικής δημοκρατίας, έδιναν και οι ίδιοι καθημερινά παρόμοιες παραστάσεις. Αγώνες λόγων για την υποστήριξη μιας θέσης, όπως παρουσιάζονται στις δημηγορίες του Θουκυδίδη, δίνονταν καθημερινά ενώπιον της Εκκλησίας του Δήμου στην Αγορά. Επίσης, η δημιουργία και ερμηνεία ενός χαρακτήρα στα δικαστήρια ομοιάζει με τη δουλειά του δραματουργού στο

²¹ Meier 1997, 74

²² Meier 1997, 25 και 75

²³ Vernant 1988a, 28

²⁴ Storey-Allan 2005, 70-71

θέατρο.²⁵ Ως εκ τούτου, οι τραγικές παραστάσεις εμπεριέχουν στοιχεία που τις συνδέουν με την καθημερινή πολιτική ζωή της Αθήνας, η οποία αφήνει έντονο το πολιτικό στίγμα της πάνω στα έργα.

Η πολιτική λειτουργία αποδεικνύεται από τον ίδιο τον χαρακτήρα της γιορτής του Διονύσου, που πρώτιστο στόχο έχει να αναδείξει το μεγαλείο της πόλης. Καταρχάς, ως χρόνος διεξαγωγής της εορτής επιλέγεται η εποχή κατά την οποία η Αθήνα κατακλύζεται από ξένους και, ως εκ τούτου, όλη η μεγαλοπρέπεια και η αίγλη της πόλης είναι προσιτή σε όλους. Το ίδιο το όνομα της γιορτής, *έν Άστει Διονύσια*, καθώς και ο Άρχων Επώνυμος, που έχει την ευθύνη για τη διεξαγωγή της, την συνδέουν με την πόλη. Το μεγαλείο της Αθήνας συνδέεται και με τις επιδείξεις που γίνονται ενώπιον των θεατών την τρίτη ημέρα της γιορτής.²⁶ Μπροστά τους περιφέρονται οι φόροι των συμμάχων και παρελαύνουν με πλήρη στρατιωτική ένδυση τα ορφανά των νεκρών πολεμιστών, καθώς και οι πολίτες που τιμώνται από την πόλη για τις υπηρεσίες που της προσέφεραν. Όλα αυτά έχουν ένα και μοναδικό στόχο, να δοξολογήσουν το μεγαλείο της Αθήνας.²⁷

Στο ίδιο μοτίβο κινούνται και οι δραματικοί αγώνες που ακολουθούν. Δεδομένου ότι ο χαρακτήρας τους ήταν ανταγωνιστικός, οι Χορηγοί, που ως εύποροι πολίτες και μέσα στα πλαίσια της έμμεσης φορολογίας αναλάμβαναν τα έξοδα της παράστασης, έφταναν ακόμα και σε ακρότητες, προκειμένου να διασφαλίσουν τη νίκη τους, όπως αποδεικνύεται και από τον *Κατά Μειδίου* λόγο του Δημοσθένη.²⁸ Παράλληλα, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε και το γεγονός ότι αμέσως μετά τους δραματικούς αγώνες ακολουθούσε η εκλογή των Δέκα Αθηναίων Στρατηγών. Επομένως, η ελληνική τραγωδία βασίζεται και προκύπτει από έναν εορταστικό διαγωνισμό σε ολοκληρωτική σχέση όμως με τη ζωή της πόλης.²⁹

Ως εκ τούτου, η τραγωδία αποτελεί το κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη θρησκευτική και, κατ' επέκτασιν, με την πολιτική ζωή της Αθήνας (το 479 π.Χ. διδάσκονται οι *Πέρσαι* του Αισχύλου). Έφτασε στο ύψιστο στάδιο

²⁵ Για την παρουσίαση όλων των παραπάνω περιπτώσεων συναφών με τις τραγικές παραστάσεις στην Αθήνα βλ. Rehm 1992, 4-10.

²⁶ Pickard-Cambridge 2011, 89-91

²⁷ Βλ. Rehm 1992, 17 και Storey-Allan 2005, 62-66.

²⁸ *Κατά Μειδίου*, 16-18

²⁹ Rehm 1992, 19

δημιουργίας κατά τον αιώνα τούτο και η παρακμή της συμπίπτει με την παρακμή της Αθήνας το 404 π.Χ. Παρόλα αυτά, η ακτινοβολία του είδους αυτού διατηρείται και στους επόμενους αιώνες, επηρεάζοντας παράλληλα και τους Ρωμαίους, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

1.2. Ρωμαϊκή Τραγωδία

Σε αντίθεση με την ελληνική, η ρωμαϊκή τραγωδία δεν είναι αυτοφυής. Πρωτεργάτης και εισηγητής του είδους αυτού στη Ρώμη θεωρείται ο Λίβιος Ανδρόνικος, ο οποίος ήταν ο πρώτος που έφερε επί σκηνής έργο με πλοκή, σύμφωνα με τον ιστορικό Τίτο Λίβιο:

Livius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor, dicitur.

(*Ab urbe condita* 7.2.7-8)

Ο Ανδρόνικος ήταν απελεύθερος από τον Τάραντα, ο οποίος το 240 π.Χ., κατά τη διάρκεια του εορταστικού προγράμματος των *Ludi Romani*, παρουσίασε στο ρωμαϊκό κοινό ένα ελληνικό έργο σε λατινική μετάφραση.³⁰

Η ελληνική επίδραση που δέχτηκε η Ρώμη, αρχίζει κατά τη διάρκεια των Καρχηδονιακών πολέμων. Για είκοσι ολόκληρα χρόνια (261-241 π.Χ.) οι εκστρατείες της Ρώμης στις ελληνικές πόλεις της Κάτω Ιταλίας και της Σικελίας της δίνουν την ευκαιρία να έρθει σε επαφή και να γνωρίσει το ελληνικό δράμα και το ελληνικό θέατρο.³¹ Στην πραγματικότητα η αιχμάλωτη Ελλάδα αιχμαλώτισε τον άγριο κατακτητή και άνοιξε τον δρόμο, για να φτάσουν οι Τέχνες στο Λάτιο, όπως παρατηρεί και ο Οράτιος:

Graecia capta ferum victorem cepit et artis
intulit agresti Latio

(*Epist.* 2.1. 156-7)

³⁰ Βλ. Beare 1977, 26-27, ο οποίος παραθέτει απόψεις Λατίνων συγγραφέων που αμφισβητούν το 240 π.Χ. ως γενέθλιο χρονολογία της ρωμαϊκής τραγωδίας. Όμως, οι απόψεις αυτές δεν ευσταθούν λόγω της αρχαιζουσας γλώσσας του Ανδρόνικου, που δεν μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν μεταγενέστερος από τον Ναίβιο και τον Πλάυτο, όπως υποστηρίζει ο Beare.

³¹ Βλ. Boyle 2006, 10 και Beare 1977, 26.

Υπό τις συνθήκες αυτές, ο Ανδρόνικος έδωσε στη Ρώμη το πρώτο δείγμα λογοτεχνίας και γραπτού δράματος στη λατινική γλώσσα. Το ρωμαϊκό κοινό όμως ήταν ήδη εξοικειωμένο με τη θεατρικότητα, η οποία αποτελούσε μέρος της καθημερινότητάς του.

Η θεατρικότητα ήταν εμφανής σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της Ρώμης. Από τη γέννησή της η πόλη αυτή κατακλύζεται από εορτές, θρησκευτικές τελετές και κοινωνικές πρακτικές, κατά τη διάρκεια των οποίων πολιτικοί και θρησκευτικοί ηγέτες εκτελούν ερμηνείες μπροστά σε κοινό.³² Οι κηδείες επιφανών Ρωμαίων περιλαμβάνουν θεατρικά στοιχεία, σύμφωνα με τον Πολύβιο (*Ιστορίαι* 6.53), και θεμελιώνουν την υψηλή κοινωνική θέση της οικογένειας,³³ εξυμνώντας τις αξίες και τις παραδόσεις της πολιτικής ελίτ.³⁴ Ανάλογη θεατρικότητα διαπιστώνεται και στους εορτασμούς των στρατιωτικών θριάμβων της Ρώμης, όπως τους παρουσιάζει ο Σίλιος ο Ιταλικός (*Punica* 17.6.25-54), προκειμένου να ενισχυθούν όχι μόνο τα πατριωτικά συναισθήματα του ρωμαϊκού κοινού, αλλά και ο ίδιος ο νικητής.

Αυτού του είδους οι θεατρικές τελετές, που συνδυάζουν κοινό, σκηνή, υποκριτές, υπόθεση και μουσική, θεωρείται ότι έχουν Ετρουστική καταγωγή³⁵ και εμφανίζονται στα τέλη του 6^{ου} π.Χ. αιώνα (Λίβ. *Ab urbe condita* 2.16). Όποια κι αν είναι όμως είτε η χρονολόγηση είτε η καταγωγή τους, μπορούμε να εικάσουμε ότι η θεατρικότητα και η πολιτική δύναμη των τελετών αυτών είχαν ήδη διαμορφωθεί στην πολιτική και κοινωνική συνείδηση των Ρωμαίων, μέχρι να παρασταθεί το πρώτο δράμα στη Ρώμη.³⁶ Οι Ρωμαίοι αναγνώριζαν το στοιχείο της θεατρικότητας, επειδή το βίωναν καθημερινά και όχι επειδή ήρθαν σε επαφή με το θέατρο.³⁷ Επομένως, έτσι εξηγείται το γεγονός ότι το πρώτο λογοτεχνικό είδος που άκμασε στην λατινική λογοτεχνία ήταν η τραγωδία, ακολουθώντας αντίστροφη πορεία από την εξέλιξη των ποιητικών ειδών της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας.

Στοιχείο που συνηγορεί με την παραπάνω άποψη και αποδεικνύει την ιδιαίτερη θέση που κατείχε το θέαμα στη ρωμαϊκή ζωή, αποτελεί και η

³² Boyle 2006, 3

³³ North 1983, 170

³⁴ Boyle 2006, 5

³⁵ Versnell 1970, 100

³⁶ Boyle 2006, 7

³⁷ Erasmo 2004, 18

ύπαρξη θεαμάτων (*ludi*), που συνόδευαν τις μεγάλες θρησκευτικές εορτές που τελούνταν κάθε χρόνο στη Ρώμη προς τιμήν των θεών.³⁸ Τα θεάματα αυτά περιελάμβαναν διάφορα είδη διασκέδασης, καθώς και θεατρικές πράξεις (*ludi scaenici*), οι οποίες έχουν έντονο το στοιχείο της θρησκευτικότητας. Σύμφωνα με τον Λίβιο (*Ab urbe condita* 7.2.1-3), οι *ludi scaenici* στοχεύουν στο να κατευνάσουν την οργή των θεών. Δεδομένης της ευσέβειας των Ρωμαίων και στην ιδιωτική και στη δημόσια ζωή (Πολύβιου *Ιστορία* 6.56.6-8), αυτού του είδους οι θεατρικές πράξεις έχουν σκοπό να διασφαλίσουν και να ευχαριστήσουν τη θεϊκή βοήθεια σε στιγμές κρίσεως.³⁹

Για το λόγο αυτό, τα θέατρα χτίζονται κοντά στο ναό της θεότητας και τα ίδια τα έργα μετατρέπονται σε θρησκευτική τελετή που εκτελείται προς τιμήν του εκάστοτε θεού. Ωστόσο, το γεγονός ότι οι ετήσιοι *ludi* διοργανώνονται από ρωμαίους άρχοντες,⁴⁰ μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα θεάματα αυτά χρησιμοποιούνταν, για να εντυπωσιάσουν τους πολίτες ως σύνολο, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα συγκεκριμένους πολιτικούς στόχους, με πιο πιθανό την εκλογή σε ανώτερο αξίωμα.⁴¹ Άλλωστε, τη σύνδεση μεταξύ παραγωγής μεγάλων και εντυπωσιακών θεαμάτων και μελλοντικής πολιτικής επιτυχίας την αναγνωρίζει και ο Κικέρωνας (*Off.* 2.58-59, *Mur.* 38-40).

Υπό τις συνθήκες αυτές πραγματοποιήθηκε η γνωριμία του ρωμαϊκού κοινού με την αρχαία ελληνική τραγωδία. Ωστόσο, παρά την ενθουσιώδη υποδοχή, δεδομένου ότι μετά την πρώτη θεατρική παράσταση του Λίβιου Ανδρόνικου κατά τη διάρκεια των *ludi scaenici* του 240 π.Χ. οι μέρες που ήταν αφιερωμένες στις παραστάσεις δράματος αυξάνονταν διαρκώς,⁴² έπρεπε να περάσουν αρκετά χρόνια, για να οικοδομηθεί μόνιμο θέατρο στη Ρώμη. Μέχρι το 55 π.Χ. τα έργα παριστάνονταν πάνω σε ξύλινες κατασκευές, παρά τις (ανεπιτυχείς) προσπάθειες του 179, 174 και 154 π.Χ. για την ανοικοδόμηση μόνιμου θεάτρου.⁴³ Το παράδοξο είναι ότι πέτρινα θέατρα υπήρχαν στις πόλεις της Κ. Ιταλίας και Σικελίας ήδη από τον 5^ο π.Χ. αιώνα, ενώ μέχρι τα τέλη του 2^{ου} αιώνα π.Χ. αρκετές πόλεις της

³⁸ Για τα σπουδαιότερα θεάματα/*ludi* που λάμβαναν χώρα στη Ρώμη βλ. Boyle 2006, 14.

³⁹ Boyle 2006, 15

⁴⁰ Boyle 2006, 242-243 σημ. 48 και Jocelyn 1969, 32

⁴¹ Boyle 2006, 16

⁴² Boyle 2006, 242 σημ. 44

⁴³ Λίβιος 40.51.3, 41.27.5, 48

Ιταλίας είχαν το δικό τους θέατρο. Επομένως, πώς εξηγείται μια τέτοια καθυστέρηση σε σχέση με την πρωτεύουσα του ρωμαϊκού κράτους;

Δεδομένου ότι το κοινό των παραστάσεων προερχόταν από όλες τις κοινωνικές τάξεις, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το θέατρο αποτελεί τον καθρέφτη της κοινωνικής ιεραρχίας της πόλης, αφού το κοινό ψήφιζε συχνά κατά τη διάρκεια των παραστάσεων.⁴⁴ Ως εκ τούτου, το ρωμαϊκό θέατρο αρχίζει να αποκτά πολιτική και κοινωνική δύναμη, την οποία η Σύγκλητος δεν μπορεί να ελέγξει. Άλλωστε, όπως μαρτυρεί και ο Κικέρωνας, το θέατρο αποτελεί το μέρος όπου η κρίση και η θέληση του ρωμαϊκού λαού εκφράζεται απευθείας.

etenim tribus locis significari maxime de re publica populi Romani iudicium ac voluntas potest, contione, comitiis, ludorum gladiatorumque consessu.

(*Pro Sestio* 106)

Επομένως, γίνεται κατανοητό γιατί το θέατρο πήρε σταδιακά τον έλεγχο της πολιτικής εξουσίας από τα χέρια της Συγκλήτου και γιατί το πρώτο μόνιμο θέατρο της Ρώμης δεν εμφανίστηκε παρά στα τέλη της Δημοκρατικής περιόδου (509-31 π.Χ.).⁴⁵

Ως εκ τούτου, τα θεατρικά έργα στη Ρώμη δεν εξυπηρετούσαν απλώς την αισθητική απόλαυση ή τη διασκέδαση των θεατών, αλλά αποτελούσαν ένα σύνθετο πολιτικό, κοινωνικό και θρησκευτικό δημιούργημα.⁴⁶ Ωστόσο, δεδομένου ότι η θέληση του λαού εκφράζεται ξεκάθαρα στο θέατρο και στα θεάματα,

populi sensus maxime in theatro et spectaculis perspectus est.

(*Cic. Ad Atticum* 2.19.3)

κυριάρχησε σταδιακά η πολιτική λειτουργία και χρησιμοποιήθηκε η πολιτική δύναμη και επιρροή της τραγωδίας.⁴⁷ Για τον λόγο αυτό, στα τελευταία χρόνια της ρωμαϊκής Δημοκρατίας ήταν αδύνατο να γράφεται ή να παριστάνεται τραγικό δράμα χωρίς κάποιο πολιτικό μήνυμα.⁴⁸

Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιήθηκε η τραγωδία και εν γένει το θέαμα κατά την Αυτοκρατορική περίοδο (14-68 μ.Χ.). Ο Οκταβιανός

⁴⁴ Boyle 2006, 23

⁴⁵ Boyle 2011, xxviii και 2006, 22

⁴⁶ Boyle 2006, 23

⁴⁷ Boyle 2006, 158

⁴⁸ Boyle 2006, 159

Αύγουστος έχοντας αντιληφθεί την πολιτική δύναμη του θεάματος, δεδομένου ότι η πολιτική του ωρίμανση συντελείται την εποχή που το ρωμαϊκό θέατρο και οι αγώνες είχαν έντονο το πολιτικό στοιχείο,⁴⁹ βάζει σε εφαρμογή το οικοδομικό πρόγραμμα της Ρώμης (29-17 π.Χ.), με το οποίο η όψη της πόλης μεταμορφώνεται. Ωστόσο, στους νεόδμητους ναούς, το Πάνθεον, τα λουτρά του Αγρίππα και τις Αψίδες θριάμβου, ο Αύγουστος φιλοδοξεί το 11 π.Χ. να στήσει και ένα νέο θέατρο, το θέατρο του Μάρκελλου,

Capitolium et Pompeium theatrum utrumque opus impensa grandi refeci sine ulla inscriptione nominis mei....Theatrum ad aedem Apollinis in solo magna ex parte a privatis empto feci, quod sub nomine M. Marcelli generi mei esset.

(Αύγ. *Res Gestae* 20-21)

το οποίο έγινε το νέο μεγάλο και πιο σημαντικό θέατρο της Ρώμης.⁵⁰

Αντίθετα, ο επόμενος αυτοκράτορας Τιβέριος (14-37 μ.Χ.) έγινε ο μεγαλύτερος πολέμιος του θεάτρου και των θεαμάτων της Ρώμης, φοβούμενος την αυξανόμενη πολιτική τους λειτουργία, καθώς αποτελούσαν ευκαιρία συνάντησης του ρωμαϊκού λαού με τον Αυτοκράτορα.⁵¹ Η συνάντηση αυτή όπλιζε τον λαό με δύναμη και ίσως τον οδηγούσε να εγείρει αιτήματα προς τον Αυτοκράτορα, φέρνοντας τον τελευταίο σε δύσκολη θέση. Ως εκ τούτου, ο Τιβέριος απέφευγε να παρακολουθεί θεατρικές παραστάσεις (Σουητ. *Tib.* 47 και Δίων Κάσσιος *Hist. Rom.* 57.11.6), ενώ έφτασε στο σημείο να εξορίσει τους ηθοποιούς (Τακ. *Ann.* 4.14.3, Σουητ. *Tib.* 37, Δίων Κάσσιος 57.12.30), επειδή θεωρούσε τις κριτικές προς τους μυθολογικούς τυράννους ως προσβολές εναντίον του ίδιου του Αυτοκράτορα (Δίων Κάσσιος 58.24.3-5).

Το δυσχερές κλίμα που δημιουργήσε ο Τιβέριος για την ρωμαϊκή τραγωδία αλλάζει άρδην στα χρόνια που ακολουθούν. Ο νέος Αυτοκράτορας Καλιγούλας (37-41 μ.Χ.), ο οποίος όντας παθιασμένος με τη θεατρική τέχνη (Σουητ. *Gaius* 11 scaenicas saltandi canendique artes), επαναφέρει στη Ρώμη τους εξόριστους ηθοποιούς το 37 μ.Χ. (Δίων Κάσσιος 59.2.5).⁵² Μάλιστα, η εμμονή του με το θέατρο, τον οδηγεί στο

⁴⁹ Boyle 2006, 162

⁵⁰ Boyle 2006, 163-165

⁵¹ Για τον τρόπο που αντιμετώπισε ο Τιβέριος το ρωμαϊκό θέατρο βλ. Boyle 2006, 176-177.

⁵² Boyle 2006, 177

σημείο να υποδύεται ο ίδιος θεατρικούς ρόλους (Δίων Κάσσιος 59.5.2).⁵³ Αυτές οι θεατρικές ερμηνείες αποτελούσαν έκφραση της δύναμης του Αυτοκράτορα και στόχευαν στην ταπείνωση και τον εξευτελισμό της ρωμαϊκής αριστοκρατίας, που με κάθε τρόπο κατάφερε να επιτύχει (Δίων Κάσσιος 59.10.1-4 και Σουητ. *Gaius* 26.4).⁵⁴ Ωστόσο, παρά την υποστήριξη των *ludi scaenici*, η τυραννική συμπεριφορά του Καλιγούλα έκανε τόσο επισφαλή τη θέση των ποιητών (Σουητ. *Gaius* 33, Δίων 59.5.2) και των υποκριτών (Σουητ. *Gaius* 27.4), που είναι αμφίβολο αν κατά την περίοδο της εξουσίας του γράφτηκαν τραγωδίες.⁵⁵

Στα χρόνια που ακολουθούν ο Κλαύδιος (41-54 μ.Χ.) υποστηρίζει και αναπτύσσει το θέατρο, χωρίς όμως να το ελέγχει, όπως το ήλεγχε ο Καλιγούλας. Οι θεατρικές παραστάσεις αυξάνονται, όπως επίσης και η υποστήριξη των υποκριτών, ενώ δεν λείπει και η κριτική ισχυρών πολιτικών προσώπων, μέσα από τους θεατρικούς στίχους (Δίων Κάσσιος 60.29.3).⁵⁶

Εντούτοις, κατά τη διάρκεια της εξουσίας του Νέρωνα (54-68 μ.Χ.) το θέατρο απογειώνεται και η ίδια η Ρώμη μετατρέπεται σε ένα ανοιχτό θέατρο, όπου τα πάντα έχουν ως στόχο το θέαμα (Σεν. *Prov.* 2.9 *spectaculum*, *Ep.* 25.5 *tamquam spectet aliquis*).⁵⁷ Εξαφανίζεται ο διαχωρισμός ανάμεσα στο έργο και στην πραγματικότητα, αφού σύμφωνα με τον Σενέκα, η ανθρώπινη ζωή είναι ένα είδος δραματικής μίμησης που καλούνται να παίξουν οι άνθρωποι.

hic humanae vitae mimus, qui nobis partes, quas male agamus,
adsignat.

(Σεν. *Ep.* 80.7)

Η έντονη θεατρικότητα που διακρίνει όλες τις εκφάνσεις της ζωής του ρωμαϊκού λαού (Τάκ. *Ann.* 14.12, 15, 59, 64, 15.18 και 16.7) και ο χαρακτηρισμός του Νέρωνα από τον Πλήνιο τον νεώτερο ως *scaenicus imperator* (*Pan.* 46.4), αποτελούν ισχυρή ένδειξη του επιπέδου που

⁵³ Beacham 1999, 168

⁵⁴ Boyle 2006, 178

⁵⁵ Για την περίοδο της εξουσίας του Καλιγούλα βλ. Boyle 2006, 177-179 και Beacham 1999, 168-186.

⁵⁶ Bartsch 1994, 75-76

⁵⁷ Boyle 2006, 180

ανέρχεται το θέατρο την περίοδο αυτή. Ο Νέρων ως *imperator scaenicus*⁵⁸ ερμήνευε συχνά ρόλους επί σκηνής (Σουητ. *Nero* 21.3, Δίων Κάσσιος 62.9.4, 22.6), γεγονός για το οποίο είτε επικρίθηκε από τη ρωμαϊκή αριστοκρατία, είτε αγαπήθηκε από τον ρωμαϊκό λαό (Τάκ. *Ann.* 16.4.4), ενώ εισήγαγε νέες εορτές (*Iuvenalia* το 59 μ.Χ. και *Neronia* το 60 και 64 μ.Χ.), στις οποίες περιλαμβάνονταν και δραματικές παραστάσεις.⁵⁹ Υπό τις συνθήκες αυτές και με δεδομένη τη θεατρική έξαρση της εποχής του Νέρωνα, δίπλα στα παλαιότερα δράματα εμφανίζονται τα έργα δύο νέων δραματουργών: του Πόπλιου Πομπόνιου Σεκούντου⁶⁰ και του Λούκιου Ανναίου Σενέκα.

Ως εκ τούτου, με δεδομένο ότι οι μοναδικές τραγωδίες που σώθηκαν ακέραιες έως σήμερα είναι του Σενέκα, είμαστε σε θέση να διακρίνουμε τις διαφορές ανάμεσα στην αρχαία ελληνική τραγωδία του 5^{ου} π.Χ. αιώνα και τη ρωμαϊκή τραγωδία της αυτοκρατορικής εποχής.⁶¹ Κατ' αρχάς, η πιο οφθαλμοφανής διαφορά αφορά στη σταθερή δομή των πέντε πράξεων που παρατηρείται στις ρωμαϊκές τραγωδίες, αφού το μοναδικό έργο, που εκτρέπεται από τον κανόνα αυτό είναι ο *Οιδίπους* του Σενέκα, ο οποίος εμπεριέχει πέντε χορικά και έξι πράξεις.

Παράλληλα, η χρήση του Χορού αποτελεί ακόμα μία ευκρινή διαφορά. Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο ο χορός, δεδομένης της διαρκούς παρουσίας του επί σκηνής και των παρεμβάσεών του, που συχνά προσλαμβάνουν δημόσια διάσταση, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της τραγωδίας, αφού όχι μόνο συνέχει το όλον του έργου, αλλά ταυτόχρονα το διαιρεί σε επεισόδια. Αντίθετα, ο χορός του Σενέκα δεν συμμετέχει στη δράση, αφού συνομιλεί με τους υποκριτές μόνο όταν δεν υπάρχει τρίτο πρόσωπο, ενώ ταυτόχρονα δεν είναι απαραίτητη η διαρκής παρουσία του επί σκηνής.

Στις διαφορές αυτές θα μπορούσαμε να προσθέσουμε: την έλλειψη οργανικής συνέχειας που χαρακτηρίζει τα έργα του Σενέκα, εν αντιθέσει με την ελληνική τραγωδία που διακρίνεται για τη σφικτοδεμένη πλοκή της· την αναστολή του δραματικού χρόνου, μέσα από τους μονολόγους και τα παραλειπόμενα, τα οποία απουσιάζουν από την κλασική τραγωδία· τέλος τις σκηνοθετικές οδηγίες και την αναλυτική περιγραφή γεγονότων

⁵⁸ Για τον Νέρωνα ως *imperator scaenicus* βλ. Erasmo 2004, 117-121 και Beacham 1999, 229-233, 236-237 και 245-249.

⁵⁹ Boyle 2006, 182-183

⁶⁰ Για τον Πομπόνιο Σεκούντο βλ. Boyle 2006, 184-187.

⁶¹ Για τις διαφορές της αρχαίας ελληνικής και της ρωμαϊκής τραγωδίας βλ. Tarrant 1978, 218-254.

που λαμβάνουν χώρα εκτός σκηνής. Καταλήγουμε, επομένως, στο συμπέρασμα ότι η ρωμαϊκή τραγωδία μπορεί να ακολούθησε την ελληνική, αλλά τροποποίησε πολλά από τα βασικά χαρακτηριστικά της, εισάγοντας τεχνικές που μας παραπέμπουν περισσότερο στη Νέα Κωμωδία.⁶²

Αναλύοντας τις συνθήκες που διαμόρφωσαν τόσο το ελληνικό όσο και το ρωμαϊκό δράμα, γίνεται κατανοητό ότι η τραγωδία είναι άμεσα συνυφασμένη με τις πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν είτε στην ελληνική πραγματικότητα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, είτε στη ρωμαϊκή πραγματικότητα κυρίως της Αυτοκρατορικής εποχής. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε τη δραματική τέχνη του Σοφοκλή και του Σενέκα, ως εκπροσώπων της αρχαίας ελληνικής και της ρωμαϊκής τραγωδίας αντίστοιχα, με των οποίων τα έργα θα ασχοληθούμε.

Κεφάλαιο 2. Ο Σοφοκλής

2.1. Βίος

Ο Σοφοκλής, δεύτερος από τους τρεις μεγάλους τραγικούς, γεννήθηκε περίπου το 495 π.Χ. και πέθανε το 406 π.Χ. στην Αθήνα.⁶³ Επί της ουσίας, η ζωή του καλύπτει σχεδόν ολόκληρο τον 5^ο αιώνα, κατά τη διάρκεια του οποίου η Αθήνα απέκτησε το μεγαλείο που την ανέδειξε σε ηγέτιδα δύναμη της εποχής. Ο Σοφοκλής έζησε τους θριάμβους της Αθήνας κατά τους Περσικούς πολέμους (μάχη του Μαραθώνα 490 π.Χ.), ενώ ως έφηβος συμμετείχε στον εορτασμό της νίκης στη Σαλαμίνα (480 π.Χ.), σύμφωνα με πληροφορίες που παίρνουμε από τον ανώνυμο *Βίο* της Σούδας⁶⁴ που αφηγείται τη ζωή του Σοφοκλή.

Έγινε μάρτυρας όλης της πνευματικής και πολιτισμικής εξέλιξης που γνώρισε η Αθήνα τον 5^ο αιώνα⁶⁵ και καθώς η ωρίμανση της πόλης συμπίπτει με τη δική του, ήταν αναπόφευκτη η επίδραση που δέχτηκε ο Σοφοκλής από αυτήν την πολυεπίπεδη εξέλιξη. Όντας περιτριγυρισμένος από τα οικοδομικά και καλλιτεχνικά αριστουργήματα της εποχής του, αρχίζει να συνθέτει ποιητικά έργα που παραπέμπουν στην κλασική

⁶² Tarrant 1978, 255

⁶³ Για τις ημερομηνίες γέννησης και θανάτου του Σοφοκλή βλ. Lesky 1990, 283-284.

⁶⁴ Το κείμενο του *Βίου* αντλείται από τον Tyrrell, 2006.

⁶⁵ Storey-Allan 2005, 111

τελειότητα, ενώ κάποιοι παραλληλίζουν το είδος γραφής του με τον Παρθενώνα.⁶⁶

Το 468 π.Χ. επιτυγχάνει την πρώτη νίκη του στους δραματικούς αγώνες, αφού πρώτα απελευθερώθηκε από τον όγκο του προκατόχου του, Αισχύλου, και στη συνέχεια χρειάστηκε να ξεπεράσει τη δυσκαμψία και την επιτήδευση της ίδιας του της φύσης, για να φτάσει στην τελειότητα, όπως ο ίδιος υποστηρίζει στη μαρτυρία που διέσωσε ο Πλούταρχος (*Ηθικά* 79b *ὡσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχῶς ὄγκον εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς τρίτον ἤδη*).⁶⁷ Ἐγραψε πάνω από εκατόν εἴκοσι ἔργα (σήμερα σώζονται μόλις επτά) και κέρδισε εἴκοσι τέσσερις νίκες περισσότερες από κάθε ἄλλον Ἕλληνα τραγικό.

Με τον τρόπο αυτό διατήρησε σταθερά το κοινό του, που τον τίμησε με διάφορα πολιτικά αξιώματα (*Βίος* 9). Παρά το γεγονός ότι στο ἔργο του εντοπίζονται λιγότερες αναφορές στην πολιτική πραγματικότητα, εν συγκρίσει με το ἔργο του Αισχύλου ή του Ευριπίδη, ο Σοφοκλής διαφοροποιείται από αυτούς στο ότι υπηρέτησε την Αθήνα από υψηλές θέσεις, αλλά όχι ως ενεργός πολιτικός.⁶⁸ Ως εκ τούτου, είχε πλούσιο δημόσιο βίο και ἔλαβε ενεργό ρόλο και στη θρησκευτική ζωή της πόλης (*Βίος* 11-12). Για ὅλη την παραπάνω δράση του κέρδισε ιδιαίτερες τιμές και εν ζωή και μετά θάνατον (*Πλούτ. Νομάς* 4.6 *Σοφοκλεῖ δὲ καὶ ζῶντι τὸν Ἀσκληπιὸν ἐπιξενωθῆναι λόγος ἐστὶ πολλὰ μέχρι δεῦρο διασώζων τεκμήρια, καὶ τελευτήσαντι τυχεῖν ταφῆς ἄλλος θεός, ὡς λέγεται, παρέσχεν*).⁶⁹ ενώ το γεγονός ότι σεβάστηκε την επικρατούσα αντίληψη για τους θεούς στα ἔργα του, εν αντιθέσει με τον Ευριπίδη που την ἀπέρριπτε, τον διαφύλαξε από την σκληρή κριτική των κωμικῶν ποιητῶν της εποχῆς, κερδίζοντας την τιμή και τον σεβασμό τους.⁷⁰ Οι συνήθεις χαρακτηρισμοί που του αποδόθηκαν ως *χρηστού* και *εύκολου* (*Αριστοφ. Βάτραχοι* 82 και 598), ανταποκρίνονται στην ποιότητα και το είδος του χαρακτήρα του, όπως παρουσιάζεται και στον *Βίο* του (7), ὁμως ο πιο ενθουσιώδης ἔπαινος προέρχεται από τον Φρύνιχο:

*Μάκαρ Σοφοκλέης, ὃς πολὺν χρόνον βιοῦς
ἀπέθανεν εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός·*

⁶⁶ Ferguson 1973, 129-130

⁶⁷ Βλ. Lesky 1990, 285 σημ. 3, ὅπου παρουσιάζονται στοιχεία για την αυθεντικότητα αυτής της μαρτυρίας.

⁶⁸ Storey-Allan 2005, 112 και Lesky 1990, 289-290

⁶⁹ Harsh 1944, 88-89

⁷⁰ Whitman 1951, 4-5

πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγωδίας
καλῶς ἐτελεύτησ', οὐδὲν ὑπομείνας κακόν.

(απ. 31)

Λαμβάνοντας υπ' όψιν μας όλα τα παραπάνω, δεν μπορούμε παρά να θεωρήσουμε παράδοξη συγκυρία το γεγονός ότι «η καθαρότερη αποτύπωση του τραγικού στο πλαίσιο του δυτικού πολιτισμού πήγασε από μια ζωή στεφανωμένη με μια φωτεινή και ευφρόσυνη αίγλη.»⁷¹

2.2. Δραματική τέχνη του Σοφοκλή

Η αριτιότητα της δραματικής τέχνης του Σοφοκλή αναγνωρίζεται από τον Αριστοτέλη, ο οποίος θεωρεί τα έργα του και συγκεκριμένα τον *Οιδίποδα Τύραννο*, ως πρότυπο για το πώς πρέπει να γράφεται η Τραγωδία (Ποιητ. 1452a καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι. 1453a ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν... καὶ μεταβάλλειν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην... νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἰ κάλλιστα τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ... Οἰδίπου ... ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. 1455a πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι). Παράλληλα, ο Σοφοκλής προσεγγίζει την αριστοτελική μεσότητα και βρίσκεται ανάμεσα στα δύο άκρα, τον Αισχύλο και τον Ευριπίδη, σύμφωνα με τον Δίωνα από την Προύσα:

ὁ τε Σοφοκλῆς μέσος ἔοικεν ἀμφοῖν εἶναι, οὔτε τὸ αὐθαδὲς καὶ ἀπλοῦν τὸ τοῦ Αἰσχύλου ἔχων οὔτε τὸ ἀκριβὲς καὶ δριμῦν καὶ πολιτικὸν τὸ τοῦ Εὐριπίδου, σεμνὴν δὲ τινα καὶ μεγαλοπρεπῆ ποίησιν τραγικώτατα καὶ εὐεπέστατα ἔχουσιν, ὥστε πλείστην εἶναι ἡδονὴν μετὰ ὕψους καὶ σεμνότητος, τῆ τε διασκευῆ τῶν πραγμάτων ἀρίστη καὶ πιθανωτάτη κέχρηται

(Περὶ Βασιλείας 52.15)

Στη σύγχρονη εποχή όμως, ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, η σοφόκλεια κριτική έχει εισέλθει σε μια διαμάχη ανάμεσα στους «λάτρεις των ηρώων», που θαυμάζουν τους αμετακίνητους πρωταγωνιστές, και στους «ευσεβείς», οι οποίοι θεωρούν ότι οι ήρωες

⁷¹ Lesky 1990, 284

αυτοί βρίσκονται σε πλάνη, γιατί αγνοούν τα όριά τους και αφήφούν τους θεούς.⁷² Ωστόσο, οι εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις των σύγχρονων μελετητών, αναφορικά με την δραματική τέχνη του Σοφοκλή, αποδεικνύουν πόσο περίπλοκος και δύσκολος είναι ως ποιητής.⁷³

Όπως μαρτυρεί και ο *Βίος* του (4), διδάχτηκε την τέχνη της Τραγωδίας από τον Αισχύλο, αλλά προχώρησε σε σημαντικές καινοτομίες, που στη συνέχεια υιοθετήθηκαν και από τους άλλους τραγικούς (Αριστ. *Ποιητ.* 1449a 19-20). Εισηγάγε τον τρίτο υποκριτή, προκειμένου να αυξήσει την δραματική ένταση, αύξησε τα μέλη του Χορού από δώδεκα σε δεκαπέντε, καθώς και τα διαλογικά μέρη έναντι των λυρικών. Επίσης, εγκατέλειψε τη διδασκαλία της συνεχούς Τριλογίας στους δραματικούς αγώνες, γράφοντας έργα που διέθεταν οργανική ενότητα, ενώ παράλληλα θεωρείται ο εισηγητής της σκηνογραφίας. Τέλος, η προτίμησή του περισσότερο στους διαλόγους παρά στους μακροσκελείς μονολόγους, οδήγησε στην ένταση της δραματικής πράξης σε σχέση με την αφήγηση.⁷⁴

Επί της ουσίας, ο Σοφοκλής επιδιώκει το δραματικό αποτέλεσμα, ενώ ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται την πλοκή των έργων του και τη δραματική ειρωνεία είναι μοναδικός.⁷⁵ Βέβαια, εξετάζοντας ενδελεχώς τα έργα του, είναι δυνατόν να εντοπίσουμε αντιφάσεις ή προβλήματα, τα οποία όμως δεν γίνονται αντιληπτά λόγω της ταχύτητας, που κινείται η σφιχτοδεμένη δράση, αλλά και του συναισθηματικού κλίματος, που δημιουργείται κατά την παράσταση.⁷⁶ Ως εκ τούτου, δεδομένης της άποψης του Αριστοτέλη, ότι η πλοκή και όχι ο χαρακτήρας του ήρωα αποτελεί το σημαντικότερο στοιχείο της τραγωδίας (*Ποιητ.* 1450a *ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων*), γίνεται φανερό γιατί ο Αριστοτέλης θεωρεί τα σοφόκλεια έργα ως πρότυπα.

Αυτό δεν σημαίνει ότι ο Σοφοκλής δεν ενδιαφέρεται για τον τρόπο παρουσίασης των χαρακτήρων του. Σύμφωνα με τον αρχαίο βιογράφο του, ο Σοφοκλής μπορούσε από μία λέξη να κατασκευάζει ολόκληρο

⁷² Winnington-Ingram 1980, 13

⁷³ Scodel 2010, 323

⁷⁴ Για αναλυτική παρουσίαση των καινοτομιών του Σοφοκλή βλ. Harsh 1944, 90-91.

⁷⁵ Για την δραματική ειρωνεία του Σοφοκλή βλ. Ferguson 1973, 131 και Harsh 1944, 93.

⁷⁶ Scodel 2010, 339

χαρακτήρα,⁷⁷ αποδεικνύοντας ότι κατέχει την πιο σημαντική ποιητική αρετή, να αποκαλύπτει τον χαρακτήρα ή το πάθος (*Bíos* 21). Βασικό χαρακτηριστικό όλων των έργων του είναι ένας κεντρικός χαρακτήρας, γύρω από τον οποίο εκτυλίσσεται όλη η υπόθεση της τραγωδίας. Επομένως, μπορεί ο Αριστοτέλης να θεωρεί τον Σοφοκλή ως τον πιο τέλειο από τους τραγικούς ποιητές, λόγω της υπεροχής της πλοκής έναντι του χαρακτήρα, ωστόσο τα δράματα του Σοφοκλή, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλου, στηρίζονται στον χαρακτήρα του ήρωα.⁷⁸

Ο ήρωας του Σοφοκλή⁷⁹ απομονωμένος και χωρίς την υποστήριξη θεών και ανθρώπων, παίρνει μια απόφαση στην οποία εμμένει, έστω κι αν αυτή τον οδηγήσει στην αυτοκαταστροφή. Ο ήρωας αυτός αρνείται να υποχωρήσει και έχοντας πλήρη ευθύνη της δράσης του και των συνεπειών της, έρχεται αντιμέτωπος με το πεπρωμένο του. Καλείται έτσι να πάρει τη μέγιστη απόφαση της ζωής του: την καταστροφή ή τον συμβιβασμό, που αν τον δεχτεί, θα προδώσει αυτά που πιστεύει και ασπάζεται. Το στοιχείο αυτό κάνει τον σοφόκλειο ήρωα μοναδικό και τόσο διαφορετικό από τους άλλους χαρακτήρες που τον παισιώνουν. Επί της ουσίας, ο Σοφοκλής παρουσιάζει τους ήρωές του *οἷους δεῖ ποιεῖν*, όπως παρατηρεί και ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1460b). Γι' αυτό, συνήθως τακτική του Σοφοκλή είναι η διαγραφή αντίθετων χαρακτήρων, δεδομένου ότι οι τραγωδίες του διακρίνονται από μια διαρκή αντιπαράθεση όχι μόνο χαρακτήρων αλλά και απόψεων.⁸⁰

Επομένως, ο σοφόκλειος ήρωας μένοντας αμετακίνητος στην επιλογή του, κουφός στις εκκλήσεις και στην πειθώ και ατρόμητος ακόμη και μπροστά στον θάνατο, προσεγγίζει το πρότυπο του ασυμβίβαστου Αχιλλέα στην *Ιλιάδα*.⁸¹ Ο ηρωικός κώδικας που ακολουθεί είναι αυστηρός και υψηλός, όπως ακριβώς ήταν και ο κόσμος του Ομήρου.⁸²

⁷⁷ Βλ. Σοφ. *Αντιγόνη* στ. 523: *οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφην*, όπου το βασικό γνώρισμα του χαρακτήρα της Αντιγόνης εντοπίζεται στον στίχο αυτό.

⁷⁸ Storey-Allan 2005, 120

⁷⁹ Η παρουσίαση του σοφόκλειου ήρωα που ακολουθεί, στηρίζεται στη θέση του Knox 1964, 1-61 και κυρίως 1-8 και 32-34.

⁸⁰ Scodel 2010, 339

⁸¹ Knox 1964, 44-50

⁸² Harsh 1944, 95

Κεφάλαιο 3. Ο Σενέκας

3.1. Βίος

Η ζωή του Σενέκα χαρακτηρίζεται από διαρκείς μεταβολές και μεταπτώσεις.⁸³ Γεννημένος το 1 π.Χ. στην Κόρδοβα της Ισπανίας, βίωσε σχεδόν ολόκληρη την Αυγούστεια και πρώιμη Αυτοκρατορική περίοδο μέχρι τον θάνατό του το 65 μ.Χ. Ο πατέρας του, Σενέκας ο Πρεσβύτερος, όντας ο ίδιος επιφανής ρήτορας και φιλοδοξώντας να διακριθούν τα παιδιά του στην πολιτική σκηνή, τα έφερε στη Ρώμη (5 μ.Χ.) σε νεαρή ηλικία.

Ο Σενέκας διδάχτηκε εκεί την ρητορική τέχνη που αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για πολιτική σταδιοδρομία, ενώ παράλληλα ασχολείται και με την φιλοσοφία. Ως εκ τούτου, ο Σενέκας απέκτησε όλα τα εφόδια που θα του εξασφαλίσουν μια λαμπρή πολιτική καριέρα, η οποία όμως καθυστέρησε λόγω της χρόνιας ασθένειας που τον ταλαιπωρούσε και τον ώθησε ακόμα και στη σκέψη της αυτοκτονίας, αν δεν τον απέτρεπε ο πόνος που θα προκαλούσε ο θάνατός του στον πατέρα του (*Ep.* 78.1-2).

Για την βελτίωση της υγείας του επισκέπτεται την Αίγυπτο, απ' όπου το 31 μ.Χ. γυρίζει στη Ρώμη, οπότε και αρχίζει την πολιτική σταδιοδρομία του, που τον ανεβάζει σε ιδιαίτερα υψηλά αξιώματα. Παράλληλα προχωρεί και η συγγραφική του παραγωγή και σε σύντομο χρονικό διάστημα ο Σενέκας γίνεται διάσημος και κερδίζει πλούτο, γεγονός που προκάλεσε τον φθόνο του Αυτοκράτορα Καλιγούλα, ο οποίος θα τον σκότωνε αν δεν υπήρχε η φήμη ότι θα πέθαινε γρήγορα λόγω της ασθενικής υγείας του.⁸⁴ Το 41 μ.Χ. η Μεσσαλίνα, σύζυγος του Αυτοκράτορα Κλαυδίου (41-54 μ.Χ.), τον εξορίζει στην Κορσική με την κατηγορία της μοιχείας με την αδερφή του Καλιγούλα Ιουλία Λίβιλλα. Στην εξορία έμεινε μέχρι το 49 μ.Χ., οπότε τον επανέφερε στη Ρώμη η νέα σύζυγος του Κλαυδίου, Αγριππίνα, προκειμένου να γίνει δάσκαλος του γιου της Νέρωνα, αποκτώντας ταυτόχρονα και το αξίωμα του Πραιίτωρα.⁸⁵

Η λογοτεχνική και φιλοσοφική φήμη του Σενέκα είναι πλέον διαδεδομένη (*Tac. Ann.* 12.8.3), ενώ η θέση του δίπλα στον Νέρωνα τον τοποθετεί στο επίκεντρο της Ρώμης και όταν η Αγριππίνα δηλητηριάζει τον Κλαύδιο, προκειμένου να γίνει αυτοκράτορας ο Νέρων (54 μ.Χ.), ο

⁸³ Για την ζωή του Σενέκα ακολουθούμε την Griffin 1974, 1-38.

⁸⁴ Motto-Clark 1988, 7-8

⁸⁵ Για την Αγριππίνα ως μητέρα του Νέρωνα, βλ. Barrett 1996, 171-213.

Σενέκας αποκτά τεράστια δύναμη και επιρροή ως σύμβουλος του νέου Αυτοκράτορα.⁸⁶ Επί της ουσίας, κατά τα πέντε πρώτα χρόνια της ηγεμονίας του Νέρωνα (54-59 μ.Χ.)⁸⁷ την εξουσία ασκούν ο Σενέκας μαζί με τον Αφράνιο Βούρρο, διοικητή της πραιτωριανής φρουράς, ως σύμβουλοι του Νέρωνα, παρέχοντας στην αυτοκρατορία μια έξοχη διοίκηση.⁸⁸ Δεδομένου όμως του ιδιόρρυθμου χαρακτήρα του Νέρωνα, ήταν εξαιρετικά δύσκολο να διατηρήσουν τη θέση τους, η οποία μετά τη δολοφονία της Αγριππίνας από τον Νέρωνα το 59 μ.Χ., γίνεται ιδιαίτερα επισφαλής. Πράγματι, ο Βούρρος θανατώνεται το 62 μ.Χ. και ο Σενέκας ζητεί από τον Αυτοκράτορα να του επιτρέψει να αποσυρθεί, αίτημα όμως που δεν γίνεται δεκτό (Τάκ. *Ann.* 14.53-6, 15.45). Τελικά, το 65 μ.Χ. ο Σενέκας κατηγορείται για συμμετοχή στη συνομωσία του Πίσωνα και μολονότι δεν υπήρχε καμμία απόδειξη για την ενοχή του, σύμφωνα με τον Τάκιτο (*Ann.* 15.60),⁸⁹ ο Νέρωνας τον διατάζει να αυτοκτονήσει, αποδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό ότι όλη η δύναμη του Σενέκα εξαρτιόταν από την προστασία της Αγριππίνας.⁹⁰

Αναφορικά με την λογοτεχνική του παραγωγή, ο Σενέκας υπήρξε πληθωρικός και η συγγραφική του αξία αναγνωρίστηκε ήδη από την αρχαιότητα. Ο Κοϊντιλιανός αναφέρει ότι ασχολήθηκε με κάθε είδους γνώση (*Inst. Orat.* 10.1.129 *tractavit etiam omnem fere studiorum materiam. nam et orationes eius et poemata et epistolae et dialogi feruntur.*)⁹¹ Στο ενεργητικό του περιλαμβάνονται έργα πεζά, με έντονη την επιρροή της Στωικής φιλοσοφίας και στόχο τους την προώθηση της αρετής, αλλά και τραγωδίες, που αποτελούν τα μόνα ακέραια σωζόμενα δείγματα ρωμαϊκού δράματος.⁹²

3.2. Η δραματική τέχνη του Σενέκα

Οι τραγωδίες του Σενέκα αποτέλεσαν αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης στη σύγχρονη εποχή, δεδομένου ότι είναι τα μοναδικά δείγματα ρωμαϊκού δράματος που έχουν φτάσει ακέραια στα χέρια μας. Κάθε προσπάθεια

⁸⁶ Boyle 2011, xvi

⁸⁷ Για τον Νέρωνα και την εξουσία του, βλ. Griffinn 1984 και Shutter 1997.

⁸⁸ Harsh 1944, 401

⁸⁹ Για τη σχέση του Σενέκα με την Πισώνια συνομωσία βλ. Griffin 1974, 26-28.

⁹⁰ Griffinn 1974, 16-17

⁹¹ Βλ. Tarrant 2006, 1-17 και Ker 2006, 19-41.

⁹² Για μια αναλυτική παρουσίαση των έργων του Σενέκα βλ. Boyle 2011, xvii-xix και Griffinn 1974, 29-30.

ερμηνείας και μελέτης των έργων αυτών είχε ως παράλληλο τα σωζόμενα ελληνικά δράματα του 5^{ου} π.Χ. αιώνα και η σύγκριση αυτή οδήγησε σε αντικρουόμενες κριτικές. Για αρκετό διάστημα ο Σενέκας θεωρούταν απλώς αντιγραφέας και μιμητής της ελληνικής τραγωδίας, πολύ κατώτερος των προτύπων του.⁹³ Σταδιακά όμως η αξία του αναγνωρίζεται,⁹⁴ δεδομένου ότι τα έργα του αποτέλεσαν το πρότυπο και τη βάση για το αγγλικό θέατρο της εποχής της Αναγέννησης⁹⁵ και παρά τις όποιες τεχνικές ή δομικές διαφορές τους σε σχέση με το ελληνικό δράμα, είναι προφανές ότι ο Σενέκας προσπάθησε να δώσει ένα νέο είδος δράματος στη Ρώμη και όχι να αναπαράγει την ελληνική τραγωδία.⁹⁶

Πράγματι, μπορεί η ελληνική τραγωδία να προσέφερε τα θέματα και τους ήρωές της στον Σενέκα, όμως η προσέγγιση είναι εντελώς διαφορετική και η σφραγίδα των έργων του προκύπτει από τη δική του εποχή,⁹⁷ δεδομένου ότι η όποια αλλαγή επέρχεται λόγω των ρωμαϊκών συνθηκών. Από τη στιγμή που όλη η ζωή και η δράση του Σενέκα εκτείνεται κατά την εποχή της Ιουλο-Κλαυδιανής δυναστείας και ιδιαίτερα στην εποχή του τελευταίου Αυτοκράτορα Νέρωνα, είναι φυσικό να διακρίνουμε στα έργα του στοιχεία αυτής της εποχής. Το γεγονός αυτό έχει οδηγήσει και στην ακραία θέση ότι οι τραγωδίες του Σενέκα δεν έχουν καμμία σχέση με το ελληνικό πρότυπο, αλλά επηρεάζονται από ρωμαϊκά έργα.⁹⁸ Η άποψη αυτή όμως δεν θεωρείται πειστική, αφού η συγκριτική δουλειά που έκανε, όπως μαρτυρεί η πλοκή των έργων του που ελάχιστα διαφοροποιείται σε σχέση με το ελληνικό πρότυπο, αποτελεί απάντηση στο ζήτημα που έχει ανακύψει για το αν ο Σενέκας γνώριζε την ελληνική τραγωδία του 5^{ου} αιώνα π.Χ.

Βέβαια, η χρονολόγηση της συγγραφής των τραγωδιών είναι αβέβαιη και κάποιοι θεωρούν πιο πιθανή την περίοδο της εξορίας του στην Κορσική (41-49 μ.Χ.).⁹⁹ Σύμφωνα όμως με το ανέκδοτο του Κοϊντιλιανού (*Inst. Orat.* 8.3.31), όπου παρουσιάζεται η σχέση του με το ρωμαϊκό δράμα και συγκεκριμένα με τον Πομπόνιο Σεκούντο, ο Σενέκας

⁹³ Για τους επικριτές του Σενέκα βλ. Motto-Clark 1988, 24-26 σημ. 10 και 13.

⁹⁴ Για τους υπέρμαχους του Σενέκα βλ. Motto-Clark 1988, 26-29, σημ. 14.

⁹⁵ Βλ. Boyle 2011, xviii και Pratt 1965, 53.

⁹⁶ Motto-Clark 1988, 10

⁹⁷ Costa 1974, 98

⁹⁸ Tarrant 1978, 255-258 και 1995, 223-224

⁹⁹ Βλ. Fitch 1981 και Erasmo 2004, 123 σημ.8.

ασχολείται με τη συγγραφή τραγωδιών από τις αρχές του 50 μ.Χ. και ίσως μέχρι το τέλος της ζωής του.¹⁰⁰

Ζώντας υπό μοναρχικό καθεστώς και βιώνοντας τις αυθαιρεσίες του εκάστοτε Αυτοκράτορα, ο Σενέκας αναζήτησε και βρήκε το κατάλληλο ποιητικό είδος, για να παρουσιάσει τις απόψεις του για τις ρωμαϊκές συνθήκες. Επομένως, οι τραγωδίες του είναι πολιτικές εργασίες, αφού κάποιοι από τους ήρωές του βρίσκουν παράλληλο στη ρωμαϊκή ιστορία,¹⁰¹ και μέσω της αμφιλογίας, που αποτελεί συστατικό στοιχείο της τραγωδίας, είναι σε θέση να παρουσιάσει τις πολιτικές του κρίσεις συγκεκαλυμμένες.¹⁰²

Με δεδομένες τις διαφορές που παρουσιάζει το ελληνικό σε σχέση με το ρωμαϊκό θέατρο,¹⁰³ με κυριότερες τον ανταγωνιστικό, δημόσιο και θρησκευτικό χαρακτήρα, ο Σενέκας δημιουργεί θεατρικά έργα με εντελώς διαφορετικό ύφος σε σχέση με το αντίστοιχο ελληνικό πρότυπο. Δείχνει δε ιδιαίτερη προτίμηση στους μακροσκελείς μονολόγους με έντονο το ρητορικό στοιχείο,¹⁰⁴ γεγονός που δεν πρέπει να μας ξενίζει, δεδομένου ότι η Ρητορική αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στάδια παιδευτικής διαδικασίας στη Ρώμη, με την οποία το κοινό του Σενέκα είναι απόλυτα εξοικειωμένο.¹⁰⁵ Παράλληλα, το γεγονός ότι το ρωμαϊκό δράμα και εν γένει η ποίηση στοχεύει κυρίως στην διασκέδαση και την ψυχαγωγία και λιγότερο στην παιδεία, δεδομένου ότι η ποίηση μπορεί να καθοδηγήσει, αλλά και να εξαπατήσει,¹⁰⁶ εξηγεί την τάση του Σενέκα για το θέαμα, την υπερβολή και το μελόδραμα.¹⁰⁷ Ως εκ τούτου, προκειμένου να επιτείνει τα συναισθήματα του κοινού του, επιμένει στους θεαματικούς λόγους και στην εμφάνιση φαντασμάτων, ενώ η έκθεση γνώσεων αστρονομίας, γεωγραφίας και ιατρικής στόχο έχει να εντυπωσιάσει το καλλιεργημένο κοινό της εποχής.¹⁰⁸

¹⁰⁰ Tarrant 1995, 219

¹⁰¹ Steele 1922, 2

¹⁰² βλ. Calder 1976, 7-8 και Harsh 1944, 406-407.

¹⁰³ Για τις διαφορές αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού θεάτρου βλ. Hadas 1939, 222 και κυρίως Tarrant 1978, 218-254.

¹⁰⁴ Boyle 2006, 193-197

¹⁰⁵ Costa 1974, 98-99

¹⁰⁶ Shiesaro 1997, 101

¹⁰⁷ Για το μελοδραματικό στοιχείο που διακρίνει τις τραγωδίες του Σενέκα βλ. Pratt 1965, 54 και Motto-Clark 1988, 143 σημ. 1.

¹⁰⁸ Για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων του Σενέκα βλ. Costa 1974, 96-115, Tarrant 1995, 228-229 και Boyle 2006, 189-190..

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελούν οι φρικιαστικές σκηνές και οι αιματηροί φόννοι επί σκηνής, εξαιτίας των οποίων οι τραγωδίες του ονομάζονται και «τραγωδίες αίματος».¹⁰⁹ Η τάση αυτή του Σενέκα που έρχεται σε αντίθεση όχι μόνο με την ελληνική τραγωδία, η οποία απέφευγε τέτοια θεάματα ενδεχομένως για θρησκευτικούς λόγους, αλλά και με την άποψη του Οράτιου (*Ars Poet.* 179-188), εξηγείται από την ίδια την εποχή του Σενέκα. Την περίοδο αυτή κυριαρχούν οι μονομαχίες στην αρένα, που καταλήγουν σε δολοφονίες μπροστά στα μάτια του ενθουσιώδους κοινού που διψά για αίμα.¹¹⁰ Ο Σενέκας δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα αποτελέσματα τέτοιων αιματηρών θεαμάτων στους Ρωμαίους θεατές. Σχολιάζοντας τον τρόπο που αντιδρά το πλήθος στην αρένα, το παρουσιάζει να συμμετέχει στη σφαγή (*Ep.* 7.2-5).

Παράλληλα, οι μακάβριες σκηνές των έργων του σχετίζονται και με την τέχνη της εποχής του Νέρωνα, η οποία περιγράφεται ως «θεατρική» λόγω της επικράτησης του «τέταρτου ρυθμού» στην αρχιτεκτονική.¹¹¹ Ο Σενέκας συνθέτει τα έργα του, όντας περιτριγυρισμένος από τοιχογραφίες και αγάλματα της τεχνοτροπίας αυτής, με τα οποία ήταν γεμάτο το παλάτι του Νέρωνα. Επομένως, εισάγει στα έργα του λεπτομέρειες αυτής της τέχνης, που κάνουν τα κείμενά του πιο απτά προς το ρωμαϊκό κοινό και το βοηθούν να οπτικοποιήσει τα γεγονότα του μύθου και να τα φανταστεί.¹¹²

Εντελώς διαφορετικοί παρουσιάζονται και οι χαρακτήρες στα έργα του Σενέκα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Ποιητ.* 1450a), το σημαντικότερο στοιχείο της τραγωδίας είναι η πλοκή, κατά την οποία διαμορφώνεται και ο χαρακτήρας του ήρωα. Για τον Σενέκα όμως ισχύει το αντίθετο. Το σημαντικότερο όλων είναι ο χαρακτήρας, τον οποίο η πλοκή, ο διάλογος και η σκηνική παρουσία προσπαθούν να εκφράσουν και να περιγράψουν.¹¹³ Οι ήρωες του Σενέκα ξεγυμνώνουν και αποκαλύπτουν την ψυχή τους μπροστά στο κοινό, μέσα από τα λόγια και τις πράξεις τους, και εξωτερικεύουν τους φόβους και τη θλίψη τους, τις σκέψεις και τις ελπίδες τους.¹¹⁴ Με άλλα λόγια, στόχος του Σενέκα είναι η δραματοποίηση των συναισθημάτων, η οποία επιτυγχάνεται στους μονολόγους του, και

¹⁰⁹ Motto 1973, 82

¹¹⁰ Boyle 1997, 135

¹¹¹ Για την τεχνοτροπία του «τέταρτου ρυθμού» βλ. Varner 2000.

¹¹² Varner 2000, 131

¹¹³ Βλ. Hadas 1939, 226-227 και Segal 2008, 137.

¹¹⁴ Hook 2000, 55

στόχο έχει όχι τόσο να εξηγήσει και να διδάξει τις Στωικές φιλοσοφικές απόψεις του,¹¹⁵ όσο να αποκαλύψει το ενδιαφέρον του για τις περιπλοκές της ανθρώπινης ψυχολογίας και συμπεριφοράς.¹¹⁶ Μπορεί βέβαια οι Στωικές ιδέες να δίνουν την έμπνευση, όμως τα έργα προσφέρουν στον Σενέκα τη δυνατότητα να εξερευνήσει τα ανθρώπινα πάθη και την έξαρση των συναισθημάτων.¹¹⁷

Οι ήρωες του Σοφοκλή συγκρούονται και τελικά συντρίβονται από ανώτερες δυνάμεις, τις οποίες είναι αδύναμοι να υπερνικήσουν. Οι ήρωες του Σενέκα όμως συγκρούονται με τα συναισθήματά τους και όχι με θεϊκές δυνάμεις ή ηθικές αρχές. Αγωνίζονται με τον εαυτό τους και όχι με νόμους που διέπουν το σύμπαν ή την ανθρώπινη ζωή.¹¹⁸ Ο αγώνας αυτός δίνεται σε έναν κόσμο ολικής αταξίας,¹¹⁹ μέσα στον οποίο ο ήρωας δραματοποιεί τα παθήματά του και με τον τρόπο αυτό συνυφαίνεται η ηθική και φυσική ενότητα του σύμπαντος με την ανθρώπινη ψυχή.¹²⁰ Ως εκ τούτου, ο Σενέκας εστιάζει στην παθολογία των συναισθημάτων του ήρωα και στα εξωτερικά αποτελέσματα που επιφέρουν¹²¹ και τελικός στόχος του είναι η παρουσίαση και αποκάλυψη της ψυχολογίας των χαρακτήρων,¹²² όπως ο ίδιος ομολογεί (*Ep.* 76.32).

Ωστόσο, αυτές οι ιδιαιτερότητες των έργων του Σενέκα και κυρίως τα χαρακτηριστικά που διέπουν τη δομή τους, έχουν εγείρει πλήθος απόψεων σχετικά με το αν οι τραγωδίες προορίζονταν για παράσταση ή όχι. Η άποψη ότι ο Σενέκας αδυνατεί να διαχωρίσει τη μία σκηνή από την άλλη, ότι δείχνει ιδιαίτερη προτίμηση στις διακηρύξεις και τους μονολόγους, περιορίζοντας έτσι τις διαλογικές σκηνές και κατ' επέκτασιν τη δραματική δράση, και ότι αποτυγχάνει να δικαιολογήσει τις εισόδους και τις εξόδους των προσώπων, οδήγησε τους μελετητές στο συμπέρασμα ότι τα έργα του δεν προορίζονταν για παράσταση.¹²³ Η θέση αυτή δεν στηρίζεται στο επιχείρημα ότι η θεατρική σύμβαση απαιτούσε να μην

¹¹⁵ Για την εξήγηση των τραγωδιών του Σενέκα υπό το πρίσμα της Στωικής φιλοσοφίας, προκειμένου να την διδάξουν βλ. Marti 1945 και 1947.

¹¹⁶ Boyle 1997, 25-26

¹¹⁷ Paschalis 2010, 211-212

¹¹⁸ Segal 2008, 139

¹¹⁹ Garton 1959, 5

¹²⁰ Βλ. Segal 2008, 138, Herington 1966, 433 και Owen 1968, 300.

¹²¹ Βλ. Tarrant 1995, 228-229 ο οποίος θεωρεί ότι το στοιχείο αυτό συνδέει τον Σενέκα ως τραγικό και ως στωικό φιλόσοφο.

¹²² Herrmann 1924, 391

¹²³ Mendell 1968, 88

παριστάνονται επί σκηνής αιματηρές σκηνές, δεδομένου ότι το ρωμαϊκό κοινό ήταν συνηθισμένο σε τέτοια θεάματα στην αρένα της Ρώμης του Νέρωνα,¹²⁴ αλλά στο γεγονός ότι κάποια χαρακτηριστικά των έργων αυτών εξηγούνται καλύτερα από την υπόθεση ότι δεν γράφτηκαν για παράσταση.¹²⁵ Για το λόγο αυτό αντιπροτείνεται η απαγγελία.¹²⁶

Παράλληλα, δεδομένης της αλλαγής της σύγχρονης κριτικής ως προς το έργο του Σενέκα, έχει διατυπωθεί η άποψη ότι τα έργα του έχουν συντεθεί με σκοπό την παράσταση¹²⁷ και ότι όλες οι σκηνές πρέπει να θεωρηθούν a priori ως ικανές για παράσταση.¹²⁸ Οι αιματηρές σκηνές εξηγούνται ως απόπειρα του Σενέκα να ξανακερδίσει το μειωμένο κοινό του, που εκείνη την εποχή είχε στρέψει το ενδιαφέρον του στο λαϊκό θέαμα του Μίμου.¹²⁹ Το γεγονός όμως ότι οι τραγωδίες του Σενέκα διαθέτουν χορό και διαλόγους, εμφανίζοντας παράλληλα τα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας, όπως τα ορίζει ο Αριστοτέλης,¹³⁰ καθώς και το ότι συχνά απουσιάζουν τα λεκτικά στοιχεία ταυτοποίησης των ηρώων, αποδεικνύει ότι οι ήρωες ταυτοποιούνται μέσω της όρασης¹³¹ και ότι τα έργα του Σενέκα προορίζονταν για παράσταση.¹³²

Ωστόσο, αυτή η διάσταση αποδεικνύει πόσο σύνθετο είναι το ζήτημα, δεδομένου ότι δεν διαθέτουμε αρκετές πληροφορίες, ούτε για τον τρόπο που γίνονταν οι απαγγελίες (Πλήνιος Νεώτερος *Ep.* 934.2), ούτε για τον χώρο που πραγματοποιούνταν οι παραστάσεις.¹³³ Για το λόγο αυτό έχει προταθεί και η συμβιβαστική άποψη ότι ίσως ο Σενέκας παρουσίαζε το έργο του πρώτα με απαγγελία και μετά με παράσταση, όπως ο Πομπόνιος Σεκούντος που ήταν σύγχρονός του,¹³⁴ γεγονός που

¹²⁴ Για τη Ρωμαϊκή αρένα και τις μονομαχίες που εκτελούνταν σ' αυτήν, καθώς και για τις επιδράσεις της στο Ρωμαϊκό κοινό, βλ. Edmondson 1996, 69-112.

¹²⁵ Costa 1974, 100-101

¹²⁶ Για αναλυτική παρουσίαση της άποψης ότι προορισμός των τραγωδιών του Σενέκα ήταν η απαγγελία βλ. Zwierlein 1966. Επίσης βλ. Herington 1966, 444 και Tarrant 1976, 7 και 1978, 218 σημ. 23.

¹²⁷ Sutton 1986, 2

¹²⁸ Βλ. Harrison 2000, 137-138 και Herrmann 1924, κεφ 2^ο.

¹²⁹ Βλ. Harrison 2000, 139 και Shelton 2000, 87-118 και ιδιαίτερα 94-98.

¹³⁰ *Ποιητική* 1450a-b

¹³¹ Sutton 1986, 44

¹³² Kohn 2013, 13

¹³³ βλ. Littlewood 2004, 2 σημ. 2 όπου παραθέτει μαρτυρίες Λατίνων συγγραφέων για χώρους παράστασης της τραγωδίας. Επίσης βλ. και Calder 1975, 32.

¹³⁴ Fitch 2000, 6

αποδεικνύει ότι το ίδιο έργο θα μπορούσε να παρασταθεί και να διαβαστεί.¹³⁵

Όλα αυτά τα ζητήματα που εγείρουν οι τραγωδίες του Σενέκα αποδεικνύουν ότι κάθε άλλο παρά απλή ήταν η δραματική τέχνη του. Ο Σενέκας δεν ήταν απλά ένας μιμητής του αρχαίου ελληνικού δράματος, αλλά τα έργα που δημιούργησε έχουν τη σφραγίδα της δικής του εποχής και μπορούν να εννοηθούν μόνο σε σχέση με αυτήν. Από τους Έλληνες προκατόχους του πήρε το θέμα και την υπόθεση, αλλά στη σύνθεσή του πρωτοτύπησε και καινοτόμησε, εισάγοντας στοιχεία που σε κάποια σημεία διαφοροποιούν άρδην το ελληνικό πρότυπο. Τις διαφορές αυτές έχει ως στόχο η παρούσα εργασία να αναδείξει στη συνέχεια, εξετάζοντας εκ παραλλήλου τον *Οιδίποδα* του Σενέκα με τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή.¹³⁶

¹³⁵ Για αναλυτική έκθεση της διαμάχης περί παράστασης ή απαγγελίας βλ. Boyle 2011, xl-xliii και για αναλυτική βιβλιογραφία βλ. Fitch 2000, 1-3 και Erasmo 2004, 135-137.

¹³⁶ Για το κείμενο του Σενέκα χρησιμοποιήθηκε η έκδοση του Boyle στο *Seneca Oedipus: Edited with Introduction, Translation and Commentary*, 2011, ενώ για το κείμενο του Σοφοκλή η έκδοση της Οξφόρδης από τον Pearson, *Sophoclis fabulae*, 1924.

Κεφάλαιο 1. Τα δύο έργα

1.1. Η υπόθεση

Η ιστορία του Οιδίποδα ήταν ήδη γνωστή, όταν την παρέλαβε ο Σοφοκλής.¹³⁷ Ο Οιδίποδας εμφανίζεται στο έργο του Ησιόδου *Έργα και Ημέραι* (162-163), στην *Ιλιάδα* (23.679-680) και στην *Οδύσσεια* (11.271-280). Την ιστορία αυτή πραγματεύονται και δύο από τα Θηβαϊκά έπη, η *Οιδιπόδεια* και η *Θηβαΐς*, απ' τα οποία σήμερα δεν σώζονται παρά λίγα αποσπάσματα. Ωστόσο, η πιο σημαντική και ολοκληρωμένη πραγμάτευση του μύθου πριν τον Σοφοκλή είναι η Τριλογία του Αισχύλου του 467 π.Χ., που περιελάμβανε τις τραγωδίες *Λάιος*, *Οιδίπους* και *Επτά επί Θήβας*, απ' τις οποίες σώζεται μόνο η τελευταία, και το Σατυρικό δράμα *Σφιγξ*.

Το μόνο κοινό όλων των παραπάνω παραλλαγών του μύθου είναι η πατροκτονία και η αιμομιξία του Οιδίποδα και αυτό ήταν που είχε το αθηναϊκό κοινό του 5^{ου} και 4^{ου} π.Χ. αιώνα στο μυαλό του,¹³⁸ σύμφωνα και με τη μαρτυρία του κωμικού ποιητή Αντιφάνη:

*μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωδία
ποίημα κατὰ πάντ', εἶ γε πρῶτον οἱ λόγοι
ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι,
πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν· ὥσθ' ὑπομνήσαι μόνον
δεῖ τὸν ποιητὴν· Οἰδίπου γὰρ ἂν μόνον
φῶ, τ' ἄλλα πάντ' ἴσασιν· ὁ πατὴρ Λάιος,
μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
τί πείσεθ' οὔτος, τί πεποίηκεν.*

(Απ. 191)

Ο Σοφοκλής παίρνει τη βασική ιστορία στηριζόμενος κυρίως στον Αισχύλο - δεδομένου ότι η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ομώνυμο έργο του προκατόχου του – και εισάγει νέα στοιχεία, όπως για παράδειγμα τον λοιμό, που διαφοροποιούν τον αρχικό μύθο, προκειμένου να γίνουν πιο εύληπτα για το Αθηναϊκό κοινό της εποχής του τα μηνύματα που θέλει να δώσει.

¹³⁷ Για την παράδοση του μύθου του Οιδίποδα πριν τον Σοφοκλή βλ. Segal, 2001, 47-55 και Kamerbeek 1967, 1-7.

¹³⁸ Ahl 1991, 3

Η ιστορία του Σοφοκλή ακολουθεί την εξής πορεία: ο Λάιος, βασιλιάς της Θήβας, παίρνει χρησμό από το μαντείο των Δελφών ότι το παιδί που θα γεννηθεί από αυτόν και την σύζυγό του Ιοκάστη θα τον σκοτώσει. Όταν γεννιέται ο Οιδίποδας, ο Λάιος από φόβο μήπως πραγματοποιηθεί ο χρησμός τον στέλνει στον Κιθαιρώνα με εντολή να θανατωθεί. Όμως, ο υπηρέτης που ανέλαβε το συγκεκριμένο έργο, αισθάνεται οίκτο για το έκθετο βρέφος, οπότε το σώζει και το δίνει στο βασιλικό ζεύγος της Κορίνθου, που δεν είχε την τύχη να έχει δικά του παιδιά.

Αυτοί το μεγαλώνουν σαν παιδί τους, μέχρι που ο Οιδίποδας, κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου, μαθαίνει ότι είναι νόθο παιδί. Πηγαίνοντας στους Δελφούς, μαθαίνει ότι είναι προορισμένος να σκοτώσει τον πατέρα του και να παντρευτεί την μητέρα του. Τρομοκρατημένος και προσπαθώντας να αποφύγει την εκπλήρωση του φοβερού χρησμού, φεύγει από την Κόρινθο, για να συναντήσει τελικά στο δρόμο του τον Λάιο και να τον σκοτώσει, χωρίς να γνωρίζει ότι ήδη πραγματοποίησε το πρώτο μέρος του χρησμού. Στη συνέχεια φτάνει στη Θήβα, την οποία ελευθερώνει από την τερατώδη Σφίγγα, λύνοντας το αίνιμά της. Τότε γίνεται βασιλιάς της Θήβας και ως έπαθλο παίρνει για σύζυγό του τη χήρα βασίλισσα Ιοκάστη, από την οποία θα αποκτήσει τέσσερα παιδιά, πραγματοποιώντας έτσι και το δεύτερο σκέλος του χρησμού.

Δεδομένης όμως της πατροκτονίας και κυρίως της αιμομιξίας που έχει συντελεστεί, η Θήβα κλυδωνίζεται από έναν φοβερό λοιμό. Ο Οιδίποδας επιδιώκοντας να σώσει για δεύτερη φορά την αγαπημένη του πόλη, στέλνει απεσταλμένους στο μαντείο, για να μάθει ότι υπαίτιος για το λοιμό είναι ο φονιάς του Λαΐου που παραμένει ασύλληπτος. Ο Οιδίποδας καταριέται τον δολοφόνο και τον καταδικάζει σε εξορία, αρχίζοντας παράλληλα την αναζήτησή του, η οποία σταδιακά θα οδηγήσει στη φοβερή αποκάλυψη, όχι μόνο της ταυτότητας του δράστη, αλλά κυρίως της ταυτότητας του ίδιου του Οιδίποδα. Ως συνέπεια των φοβερών αποκαλύψεων, η Ιοκάστη θα απαγχονιστεί, ενώ ο Οιδίποδας θα αυτοτυφλωθεί και θα εξοριστεί από την πόλη.

Αυτή την ιστορία θα ακολουθήσει και ο Σενέκας. Ωστόσο, παρά τη διατήρηση της πλοκής, ο Οιδίποδας του Σενέκα παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις, που καθιστούν το έργο αυτόνομο και μοναδικό και όχι μια απλή μίμηση του ελληνικού προτύπου του.

1.2. Χρονολόγηση

Όσον αφορά τη χρονολόγηση, κανένα από τα δύο έργα δεν μπορεί να χρονολογηθεί με ακρίβεια και βεβαιότητα. Ωστόσο, θα επιχειρήσουμε, στηριζόμενοι σε στοιχεία των δύο κειμένων, να τα εντάξουμε σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο.

1.2.1. Οιδίπους Τύραννος

Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι ο λοιμός της Θήβας αποτελεί επινόηση του Σοφοκλή,¹³⁹ θεωρείται πιθανό να συνδέεται με τον λοιμό που έπεσε στην Αθήνα κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου το 429 π.Χ.¹⁴⁰ Ο λοιμός αυτός, όπως τον περιγράφει ο Θουκυδίδης (2.47-54), εξαπλώθηκε πολύ γρήγορα στους κατοίκους, θερίζοντας το ¼ του πληθυσμού, ανάμεσά τους και τον ίδιο τον Περικλή, και δημιουργώντας μια εφιαλτική ατμόσφαιρα στην άλλοτε ευτυχή και κραταιά πόλη της Αθήνας. Επομένως, ο *Οιδίποδας Τύραννος* ίσως είναι μια αντίδραση στα γεγονότα αυτής της περιόδου, αφού μια απροσδόκητη καταστροφή, σχεδόν υπερφυσική, σαρώνει τις ελπίδες του Αθηναϊκού λαού.¹⁴¹

Ίσως ο Σοφοκλής εμπνεύστηκε από τον θάνατο του Περικλή,¹⁴² ίσως όμως εμπνεύστηκε και από το μεγαλείο της ίδιας της Αθήνας, η οποία την περίοδο αυτή φτάνει στο απόγειο της δόξας της, όπως αυτή παρουσιάζεται στον *Επιτάφιο* του Περικλή (Θουκ. *Ιστορίαι* 2.35-46). Ο *Οιδίποδας Τύραννος* ενδεχομένως αποτελεί το απόσταγμα των Αθηνών στο αποκορύφωμα της δύναμής τους,¹⁴³ η οποία είχε εξαπλωθεί στον τότε ελληνικό κόσμο ως τυραννίδα. Ως εκ τούτου, το έργο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως προειδοποίηση κατά της αλαζονείας και της υπέρμετρης αυτοπεποίθησης, όχι μόνο για το δημιουργήμα ενός μεγάλου ανθρώπου, όπως ο Περικλής,¹⁴⁴ αλλά και για το δημιουργήμα της Αθηναϊκής ηγεμονίας.¹⁴⁵

¹³⁹ Knox 1979, 113 και 123 σημ. 12

¹⁴⁰ Υπάρχει, βέβαια, και το ενδεχόμενο ο Σοφοκλής να εμπνεύστηκε από την *Ιλιάδα*, δεδομένου ότι και αυτή αρχίζει με το λοιμό που έπεσε στο στρατόπεδο των Ελλήνων (1. 33-52). Βλ. και Kamerbeek 1967, 28.

¹⁴¹ Segal 2001, 31

¹⁴² Segal 2001, 33

¹⁴³ Βλ. Knox 1957, κεφ. 2 και συγκεκριμένα 64-106.

¹⁴⁴ Segal 2001, 33

¹⁴⁵ Knox 1979a, 87-95. Για τη δημιουργία της ηγεμονίας της Αθήνας βλ. και Segal 2001, 25-31.

Όποιο κι αν ήταν το κίνητρο που ώθησε τον Σοφοκλή, είναι πιθανό ο λοιμός του 429 π.Χ. να συνδέεται με τον λοιμό της Θήβας, γεγονός που ίσως μας οδηγεί στο 429 π.Χ. ως *terminus post quem* για την παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου*. Παράλληλα, το γεγονός ότι στην κωμωδία του Αριστοφάνη *Ιππείς*, που παραστάθηκε το 424 π.Χ. στα Λήναια, είναι δυνατόν να εντοπίσουμε ομοιότητες πλοκής σε σχέση με τον *Οιδίποδα Τύραννο*,¹⁴⁶ μας οδηγεί στο *terminus anta quem* της εν λόγω τραγωδίας. Επομένως, πιο πιθανή χρονολόγηση για την παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* αποτελεί η περίοδος 429-425 π.Χ.¹⁴⁷

1.2.2. Οιδίπους

Για τον *Οιδίποδα* του Σενέκα η χρονολόγηση είναι πιο δύσκολη και αβέβαιη, δεδομένου ότι για καμμία από τις τραγωδίες του δεν έχουμε ακριβή στοιχεία χρονολόγησης παρά μόνο για τον *Hercules Furens*, ο οποίος παρωδείται στο έργο του Σενέκα *Aprocolocytosis*, με αποτέλεσμα να θεωρείται το 54 μ.Χ. ως *terminus ante quem* της εν λόγω τραγωδίας.¹⁴⁸

Σε ό, τι αφορά τον *Οιδίποδα*, οι απόψεις ποικίλλουν. Αφενός, οι τραγωδίες του Σενέκα τοποθετούνται στην περίοδο της εξορίας του στην Κορσική (41-49 μ.Χ.) κατά τη διακυβέρνηση του Κλαυδίου. Η θέση αυτή όμως δεν θεωρείται ιδιαίτερα πειστική, γιατί στην περίπτωση αυτή οι τραγωδίες του θα θεωρούνταν περιστασιακή ποίηση.¹⁴⁹ Αφετέρου, υποστηρίζεται ότι οι τραγωδίες καταλάμβαναν μια ευρύτερη περίοδο και χωρίζονται σε τρεις ομάδες, στην πρώτη από τις οποίες ανήκει και ο *Οιδίποδας*,¹⁵⁰ αποτελώντας ένα από τα πρώιμα έργα του Σενέκα.¹⁵¹

Παράλληλα, υπάρχει και η άποψη ότι ο *Οιδίποδας* γράφτηκε κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης του Νέρωνα, αφού θεωρείται ότι ο αποκρουστικός κόσμος της Νερώνειας εποχής, γεμάτος χάος και φρίκη, παρουσιάζεται με τον καλύτερο τρόπο στον *Οιδίποδα*.¹⁵² Οι τραγωδίες του Σενέκα εντάσσονται στην Νερώνεια λογοτεχνία¹⁵³ και συγκεκριμένα στην

¹⁴⁶ Για τις ομοιότητες *Οιδίποδα Τύραννου* και *Ιππέων* βλ. Knox 1979c, 120-122.

¹⁴⁷ Για τη χρονολόγηση του έργου βλ. Knox 1979c, 112-124, Kamerbeek 1967, 28-29 και Segal 2001, 31-34.

¹⁴⁸ Griffin 1976, 129

¹⁴⁹ Calder 1976, 3-4

¹⁵⁰ Βλ. Fitch 1981, 289-307, ιδιαίτερα 302 και 307.

¹⁵¹ Βλ. Boyle 2011, xviii-xix και Tarrant 1995, 219.

¹⁵² Motto-Clark 1988, 61

¹⁵³ Littlewood 2004, 1

περίοδο 49-62 μ.Χ., κατά την οποία διαμορφώθηκε η σχέση του Σενέκα με τον Νέρωνα.¹⁵⁴

Στοιχεία που πιστοποιούν τη θέση αυτή αποτελούν πρώτα απ' όλα οι στ. 113-123 της Ωδής στον Βάκχο,

carpitur leto tuus ille, Bacche,
miles, extremos comes usque ad Indos,
ausus Eois equitare campis
figere et mundo tua signa primo.
cinnami silvis Arabas beatos
vidit et versas equites, sagittas',
terga fallacis metuenda Parthi.
litus intravit Pelagi Rubentis;
promit hinc ortus aperitque lucem
Phoebus et flamma propiore nudos
inficit Indos.

όπου ο χορός αφηγείται τις νίκες του Βάκχου ενάντια στους Άραβες και τους Πάρθους και θεωρείται ότι απηχούν τον Παρθιακό πόλεμο που έκανε ο Νέρων (58-63 μ.Χ.).¹⁵⁵

Επιπλέον στοιχείο αποτελεί και η ομοιότητα της αυτοκτονίας της Ιοκάστης:

Ioc. utrumne pectori infigam meo
telum an patenti conditum iugulo inprimam?
eligere nescis vulnus. hunc, dextra, hunc pete
uterum capacem, qui virum et natos tulit.

(*Oed.* 1036-1039)

με την δολοφονία της Αγριππίνας το 59 μ.Χ., όπως παρουσιάζεται στον Τάκιτο:

circumsistunt lectum percussores et prior trierarchus fusti caput eius
adflixit. iam in mortem centurioni ferrum destringenti protendens
uterum 'ventrem feri' exclamavit multisque vulneribus confecta est.

(*Ann.* 14.8)

¹⁵⁴ Pratt 1983, 13

¹⁵⁵ Βλ. Herrmann 1924, 78-147 και Pratt 1983, 14.

γεγονός που ενδεχομένως τοποθετεί τον Οιδίποδα μετά τον θάνατο της Αγριππίνας.¹⁵⁶

Ωστόσο, μελετώντας το έργο, παρατηρούμε ότι υπάρχουν στοιχεία που συγκλίνουν ούτως, ώστε ο Οιδίποδας να μπορεί να θεωρηθεί έργο του 65 μ.Χ. Στους στ. 353-376 περιγράφεται η θυσία του Τειρεσία από τη Μαντώ, η οποία εμπεριέχει μια σειρά από δυσοίωνα σημάδια:

Genitor, quid hoc est? non levi motu, ut solent,
agitata trepidant exta, sed totas manus
quatiunt novusque prosilit venis cruor.
cor marcet aegrum penitus ac mersum latet
liventque venae. magna pars fibris abest
et felle nigro tabidum spumat iecur-
ac (semper omen unico imperio grave)
en capita paribus bina consurgunt toris;
sed utrumque caesum tenuis abscondit caput
membrana latebram rebus occultis negans.
hostile valido robore insurgit latus
septemque venas tendit; has omnis retro
prohibens reverti limes oblicus secat.
mutatus ordo est, sede nil propria iacet,
sed acta retro cuncta. non animae capax
in parte dextra pulmo sanguineus iacet.
non laeva cordi regio, non molli ambitu
omenta pingues viscerum obtendunt sinus.
natura versa est; nulla lex utero manet.
scrutemur, unde tantus hic extis rigor.
quod hoc nefas? conceptus innuptae bovis.
nec more solito positus alieno in loco
implet parentem. membra cum gemitu movet,
rigore tremulo debiles artus micant.

Από τη δαμάλα γεννιούνται δικέφαλα τέρατα, χωρίς καρδιά και έμβρυα που δεν κνοφορούνται στη μήτρα της αλλά έξω από αυτήν (στ. 356-357, 360-362, 373-375). Τα πάντα έχουν αναστραφεί και τίποτα δεν βρίσκεται

¹⁵⁶ Steele 1922, 3-4. Βέβαια, τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν ενδείξεις και εικασίες, δεδομένου ότι ο Τάκιτος θα μπορούσε να έχει επηρεαστεί από την αυτοκτονία της Ιοκάστης, όπως αυτή παρουσιάζεται τόσο στον Οιδίποδα όσο και στις *Phoenissae* (στ. 447 hunc petite ventrem, qui dedit fratres viro.). Για το θέμα αυτό βλ. και Boyle 2011, lxxx-lxxxii.

στη θέση του (στ. 366-367). Η φύση έχει γυρίσει ανάποδα και δεν υπακούει στους νόμους της (στ. 371).

Σχεδόν πανομοιότυπη περιγραφή οιωνών που προαναγγέλλουν επερχόμενες συμφορές συναντούμε και στον Τάκιτο. Στα τέλη του 64 μ.Χ. παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια θυσιών δικέφαλα έμβρυα και παραμορφωμένα τερατοουργήματα, όπως το έμβρυο που γεννήθηκε στο δρόμο με το κεφάλι κολλημένο στον μηρό του:

Fine anni vulgantur prodigia imminentium malorum nuntia: vis fulgurum non alias crebrior et sidus cometes, sanguine inlustri semper Neroni expiatum; bicipites hominum aliorumve animalium partus abiecti in publicum aut in sacrificiis, quibus gravidas hostias immolare mos est, reperti. et in agro Placentino viam propter natus vitulus cui caput in crure esset; secutaque haruspicum interpretatio, parari rerum humanarum aliud caput, sed non fore validum neque occultum, quia in utero repressum aut iter iuxta editum sit. (*Ann.* 15.47)

Οι οιωνοί αυτοί, που προαναγγέλλουν την έλευση νέου ηγέτη (*Ann.* secutaque haruspicum interpretatio, parari rerum humanarum aliud caput), παρουσιάζονται στον Τάκιτο με κάθε λεπτομέρεια και αποτελούν παράλληλο με την εξήγηση της θυσίας στον *Οιδίποδα* (359 semper omen unico imperio grave). Βέβαια, η ιστορία της Ρώμης βρίθκει τέτοιων προμηνυμάτων. Οι *Διοσημίες* (omina) και η γέννηση τεράτων πριν από φοβερά γεγονότα, φόνους, δολοφονίες και καταστροφές, είναι στην ημερήσια διάταξη.¹⁵⁷

Επιπλέον, στους στ. 52-70 ο *Οιδίποδας* περιγράφει τα αποτελέσματα που έχει φέρει ο λοιμός στη Θήβα.

nec ulla pars immunis exitio vacat,
sed omnis aetas pariter et sexus ruit,
iuvenesque senibus iungit et natis patres
funesta pestis, una fax thalamos cremat,
fletuque acerbo funera et questu carent.
quin ipsa tanti pervicax clades mali
siccavit oculos, quodque in extremis solet
periere lacrimae. portat hunc aeger parens

¹⁵⁷ Βλ. και το έργο *Liber de Prodigis*, στο οποίο ο Iulius Obsequens έχει συγκεντρώσει όλα τα omnia, τα θαύματα και τους οιωνούς, που συνέβησαν στη Ρώμη μεταξύ 249 π.Χ. - 12 π.Χ.

supremum ad ignem, mater hunc amens gerit
properatque ut alium repetat in eundem rogam.
quin luctu in ipso luctus exoritur novus,
suaeque circa funus exequiae cadunt.
tum propria flammis corpora alienis cremant;
diripitur ignis. nullus est miseris pudor.
non ossa tumuli sancta discreti tegunt;
arsisse satis est— pars quota in cineres abit?
dest terra tumulis, iam rogos silvae negant.
non vota, non ars ulla correptos levant.
cadunt medentes, morbus auxilium trahit.

Ἄνθρωποι ανεξαρτήτως ηλικίας και φύλου πεθαίνουν και καίγονται στις ίδιες πυρές (στ. 53-54). Από παντού ακούγονται θρήνοι και παντού επικρατεί δυστυχία και πένθος (στ. 56 και 62-63). Ο Τάκιτος περιγράφει τα αποτελέσματα ενός αντίστοιχου λοιμού που σημάδεψε το έτος 65 μ.Χ.

Tot facinoribus foedum annum etiam dii tempestatibus et morbis insignivere. vastata Campania turbine ventorum, qui villas arbusta fruges passim disiecit pertulitque violentiam ad vicina urbi; in qua omne mortalium genus vis pestilentiae depopulabatur, nulla caeli intemperie quae occurreret oculis. sed domus corporibus exanimis, itinera funeribus complebantur; non sexus, non aetas periculo vacua; servitia perinde et ingenua plebes raptim extingui, inter coniugum et liberorum lamenta, qui dum adsident, dum deflent, saepe eodem rogo cremabantur. equitum senatorumque interitus quamvis promisci minus flebiles erant, tamquam communi mortalitate saevitiam principis praevenirent.

(Ann. 16.13)

Το γεγονός αυτό, που παρατίθεται και από τον Σουητώνιο (*Nero* 39), παρουσιάζει τις ίδιες αναλογίες με το λοιμό της Θήβας και θεωρείται ως τιμωρία για τις τόσες εγκληματικές πράξεις που είχε διαπράξει ο Νέρων τη χρονιά αυτή.

Τα παραπάνω γεγονότα, τα οποία ο Τάκιτος είτε τα πληροφορείται από αυτόπτες μάρτυρες, είτε τα παρακολούθησε ο ίδιος σε νεαρή ηλικία, ενδεχομένως αποτελούν το πρότυπο που χρησιμοποίησε ο Σενέκας για τις δικές του περιγραφές και ίσως αποτελούν στοιχείο για την χρονολόγηση του *Οιδίποδα*. Ο Σενέκας έχοντας παρακολουθήσει όλες τις εγκληματικές

πράξεις του Νέρωνα και με δεδομένη την προτίμηση του Αυτοκράτορα στο ρόλο του Οιδίποδα, τον οποίο υποκρινόταν επί σκηνής (Δίων Κάσσιος *Hist. Rom.* 63.22.6 και Σουητ. *Nero* 21.3 και 46.3), αποφασίζει να γράψει ένα τελευταίο δράμα, όπου οι πράξεις του ήρωα ταυτίζονται με αυτές του Νέρωνα. Η πατροκτονία, η μητροκτονία και η φημολογούμενη αιμομιξία (Τακ. *Ann.* 13.3, 14.2 και Σουητ. *Nero* 28.2) αποτελούν πράξεις που ο Νέρων προσπάθησε μάλλον να επιδείξει, παρά να αποκρύψει,¹⁵⁸ αποδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό ότι στόχος του δεν ήταν να αποδείξει την αθωότητά του, αλλά να αποδεχτεί την ενοχή του και να την δικαιολογήσει.¹⁵⁹

Ως εκ τούτου, ο Σενέκας είναι πιθανό να έγραψε τον Οιδίποδα, έχοντας χάσει την εύνοια του Νέρωνα, σε μια προσπάθεια να του δώσει ως δάσκαλός του ένα τελευταίο μάθημα. Όταν έγραψε την πραγματεία *De Clementia* (55/56 μ.Χ.), θέλησε να παρουσιάσει στο νεαρό μαθητή του το πρότυπό του ιδανικού ηγέτη, που δεν είναι άλλο από τον *pater patriae* (*De Clem.* 1.14). Κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησής του όμως ο Νέρων απέτυχε να ενσαρκώσει αυτό το πρότυπο, διαπράττοντας ειδεχθή εγκλήματα και δολοφονίες. Επομένως, ο Σενέκας με τον Οιδίποδα προσπαθεί να δείξει στον Νέρωνα ότι παρά τα όποια εγκλήματά του, μπορεί έστω και τώρα να αποτελέσει τον *pater patriae*, διαφορετικά θα έχει την ίδια τραγική κατάληξη με τον Οιδίποδα.¹⁶⁰

Κεφάλαιο 2. Διαφοροποιήσεις του Σενέκα

Διαβάζοντας τα δύο έργα, παρατηρούμε ότι ο Σενέκας ακολουθεί την πλοκή του ελληνικού προτύπου του. Εντούτοις, εισάγει στοιχεία που καθιστούν το έργο του εντελώς διαφορετικό από αυτό του Σοφοκλή, ενώ ακόμα και τα κοινά στοιχεία των δύο έργων παρουσιάζονται παρηλλαγμένα.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Σενέκας δίνει έμφαση στη δημιουργία ατμόσφαιρας τρόμου και φρίκης και όχι στη διανοητική αναζήτηση του ήρωα που απασχολεί τον Σοφοκλή.¹⁶¹ Γι' αυτό και δεν ενδιαφέρεται τόσο για την εξέλιξη της πλοκής ή για τη δημιουργία

¹⁵⁸ Βλ. Boyle 2011, lxxxι και Champlin 2003, 101-103.

¹⁵⁹ Champlin 2003, 103

¹⁶⁰ Παράλληλα, έχει προταθεί και η άποψη ότι με το έργο αυτό ο Σενέκας ασκεί αντιστασιακή πολιτική κατά του Νέρωνα, που στόχο έχει να φύγει ο Νέρων από την εξουσία. Βλ. Bishop 1977, 289-301.

¹⁶¹ Segal 2001, 198

δραματικής έντασης που χαρακτηρίζει το σοφόκλειο έργο.¹⁶² Ως εκ τούτου, στην προσπάθειά του να παρουσιάσει την ακατανίκητη δύναμη της Μοίρας, παράλληλα με την βεβαιότητα της ανθρώπινης παθητικότητας, τροποποιεί το ελληνικό πρότυπο, άλλοτε αναπτύσσοντας και άλλοτε συμπύσσοντας τις σκηνές που θεωρεί ότι εκπληρώνουν καλύτερα τον παραπάνω στόχο.¹⁶³ Αυτές τις διαφορές θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια, προσπαθώντας παράλληλα να ερμηνεύσουμε την πρόθεση που ώθησε τον Σενέκα να προβεί στις συγκεκριμένες διαφοροποιήσεις.

2.1. Ο Λοιμός

Ο λοιμός αποτελεί το εναρκτήριο λάκτισμα και στα δύο έργα, σηματοδοτώντας το σημείο εκκίνησης της ιστορίας. Το θέμα του λοιμού κινητοποιεί τη δράση και αναγκάζει τον Οιδίποδα να αρχίσει την έρευνα προκειμένου, αφενός να εντοπίσει τις αιτίες που έχουν προκαλέσει τη φοβερή αρρώστια στη Θήβα και αφετέρου να βρει με ποιον τρόπο θα καταφέρει να σώσει την πόλη για δεύτερη φορά. Αποτελεί δε επινόηση του Σοφοκλή – δεδομένου ότι ο προγενέστερος μύθος του Οιδίποδα δεν περιελάμβανε λοιμό – που στόχο έχει να προσδώσει ένα αίσθημα φρίκης και μιάσματος στις πράξεις του Οιδίποδα.¹⁶⁴ Η κινητοποίηση της πλοκής όμως αποτελεί το μοναδικό κοινό στο ρόλο που παίζει ο λοιμός στα δύο έργα, αφού ο τρόπος που τον χειρίζεται και τον παρουσιάζει ο κάθε ποιητής είναι εντελώς διαφορετικός.

2.1.1. Οιδίπους Τύραννος

Στον Σοφοκλή ο λοιμός παρουσιάζεται από τον Ιερέα που ήρθε, για να ζητήσει από τον Οιδίποδα να βρει λύση για δεύτερη φορά στο πρόβλημα που ταλανίζει την Θήβα.

*πόλις γάρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾶς, ἄγαν
ἤδη σαλεύει κἀνακουφίσαι κάρα
βυθῶν ἔτ' οὐχ οἷα τε φοινίου σάλου,
φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,
φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε
ἀγόνους γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς*

¹⁶² Boyle 2011, lv

¹⁶³ Boyle 1997, 97

¹⁶⁴ Segal 2001, 51

σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν,
ὕφ' οὗ κενούται δῶμα Καδμεῖον, μέλας δ'
Ἴδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

(Οιδ. Τ. 22-30)

Μέσα σε μόλις εννέα στίχους ο Ιερέας εκθέτει τη φοβερή κατάσταση που βιώνει η πόλη. Ολοσχερής καταστροφή πλήττει τους καρπούς της γης (κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός), τα κοπάδια των ζώων (ἀγέλαις βουνόμοις) και τους ἀγονους τοκετούς των γυναικῶν (τόκοισί τε ἀγόνοις γυναικῶν). Αυτόν τον όλεθρο ἐρχεται να ολοκληρώσει η πολυμίσητη αρρώστια (λοιμὸς ἔχθιστος) που μαστίζει ολόκληρη την πόλη και την οδηγεί στον θάνατο και την καταστροφή (μέλας δ' Ἴδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται). Το φοβερό θανατικό που σαρώνει τα πάντα (σκήψας ἐλαύνει) σαν ἀγρία φλόγα (ὁ πυρφόρος θεός),¹⁶⁵ παρουσιάζει με παραστατικότητα την ἐκταση της πάνδημης συμφορᾶς και ἔχει οδηγήσει τους απελπισμένους κατοίκους της Θήβας να σπεύσουν για βοήθεια στον πρώτο πολίτη της πόλης, αποτελώντας το ἐναυσμα που θα δώσει την ὠθηση στην πλοκή της ιστορίας.

Η παρουσίαση του λοιμού επανέρχεται και στην Πάροδο, η οποία αποτελεί τον πιο τέλειο θρησκευτικό ὕμνο του Σοφοκλή και ἔχει τη δομή Παιάνα.¹⁶⁶ Ο χορός που εκπροσωπεί τους πολίτες της Θήβας, παίρνει τη θέση του στην ορχήστρα, προκειμένου να απευθύνει ἐκκλήση στους θεούς για τη σωτηρία της πόλης από τη συμφορά. Μετά την «ἐπίκληση» ακολουθεί το δεύτερο στρωφικό σύστημα, που αποτελεί την «αιτιολογία» του ὕμνου και στο σημείο αυτό εισάγεται ο λοιμός.

β' στρ. ᾧ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας
στόλος, οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχος
ᾧ τις ἀλέξεται. οὔτε γὰρ ἔκγονα
κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται οὔτε τόκοισιν
ιηίων
καμάτων ἀνέχουσι γυναιῖκες·
ἄλλον δ' ἂν ἄλλω προσίδοις ἄπερ εὔπερον ὄρνιν
κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον

¹⁶⁵ Βλ. Μαρκαντωνάτος 1989, 225-226 ο οποίος παρουσιάζει τον λοιμό ως προσωποποίηση του πυρφόρου θεού, πιθανόν του καταστροφικού θεού του πολέμου Ἄρη.

¹⁶⁶ Μαρκαντωνάτος 1989, 80

ἄκταν πρὸς ἑσπέρου θεοῦ.

β' αντ. ὦν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται·
νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ
θαναταφόρα κεῖται ἀνοίκτως·
ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἔπι ματέρες
ἄχάν παρά βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαν
λυγρῶν πόνων
ἰκτῆρες ἐπιστενάχουσιν.
παιὰν δὲ λάμπει στονόεσσά τε γῆρυς ὄμανλος·
ὦν ὑπερ, ὦ χρυσέα θύγατερ Διός,
εὐῶπα πέμψον ἀλκάν.

(Οιδ. Τ. 168-189)

Ο χορός στη β' στροφή παρουσιάζει τις αναρίθμητες συμφορές (ἀνάριθμα γὰρ φέρω πῆματα) που πλήττουν την πόλη, επαναλαμβάνοντας την περιγραφή του Ιερέα. Στη β' αντιστροφή όμως παρουσιάζονται επιπλέον λεπτομέρειες που περιγράφουν τις ολέθριες συνέπειες που βιώνουν οι άνθρωποι, το θρήνο και τη συμφορά που έχουν προκληθεί από το φοβερό θανατικό που ἐπληξε την πόλη. Μολυσμένα από τον λοιμό παιδιά κείτονται στο χώμα και εξαπλώνουν τον θάνατο (νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ θαναταφόρα κεῖται ἀνοίκτως), ενώ παράλληλα οι γυναίκες και οι μάνες θρηνούν και παρακαλούν για λύτρωση από τους πόνους (ἐν δ' ἄλοχοι πολιαί τ' ἔπι ματέρες ἄχάν παρά βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαν λυγρῶν πόνων ἰκτῆρες ἐπιστενάχουσιν.).

Ο Σοφοκλῆς είναι πολύ πιθανό να επηρεάστηκε από τον λοιμό που ἐπληξε την Αθήνα το 429 π.Χ., δεδομένου ότι η περιγραφή του λοιμού αυτού από τον Θουκυδίδη και η ανάλυση των ψυχολογικών συνεπειών που επέφερε στους Αθηναίους, παρουσιάζονται με τον ίδιο τρόπο:

ἡ νόσος πρῶτον ἤρξατο γενέσθαι τοῖς Ἀθηναίοις, λεγόμενον μὲν καὶ πρότερον πολλαχόσε ἐγκατασκήψαι καὶ περὶ Λῆμνον καὶ ἐν ἄλλοις χωρίοις, οὐ μέντοι τοσοῦτός γε λοιμὸς οὐδὲ φθορὰ οὕτως ἀνθρώπων οὐδαμοῦ ἐμνημονεύετο γενέσθαι. οὔτε γὰρ ἰατροὶ ἤρκουν τὸ πρῶτον θεραπεύοντες ἀγνοία, ἀλλ' αὐτοὶ μάλιστα ἔθνησκον ὄσῳ καὶ μάλιστα προσῆσαν, οὔτε ἄλλη ἀνθρωπεῖα τέχνη οὐδεμία

(Θουκ. Ιστ. 2.47.3-4)

τούς δὲ ἄλλους ἀπ' οὐδεμιᾶς προφάσεως, ἀλλ' ἐξαίφνης ὑγιεῖς ὄντας
πρῶτον μὲν τῆς κεφαλῆς θέρμαι ἰσχυραὶ καὶ τῶν ὀφθαλμῶν
ἐρυθθήματα καὶ φλόγωσις ἐλάμβανε, καὶ τὰ ἐντός, ἢ τε φάρυγξ καὶ ἡ
γλῶσσα, εὐθύς αἱματώδη ἦν καὶ πνεῦμα ἄτοπον καὶ δυσῶδες ἠφίει.

(Θουκ. Ιστ. 2.49.2)

οἰκιῶν γὰρ οὐχ ὑπαρχουσῶν, ἀλλ' ἐν καλύβαις πνιγηραῖς ὥρα ἔτους
διαιτωμένων ὁ φθόρος ἐγίγνετο οὐδενὶ κόσμῳ, ἀλλὰ καὶ νεκροὶ ἐπ'
ἀλλήλοις ἀποθνήσκοντες ἔκειντο καὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκαλινδοῦντο καὶ
περὶ τὰς κρήνας ἀπάσας ἡμιθνήτες τοῦ ὕδατος ἐπιθυμία. τὰ τε ἱερὰ
ἐν οἷς ἐσκήνηντο νεκρῶν πλέα ἦν, αὐτοῦ ἐναποθνησκόντων·
ὑπερβιαζομένου γὰρ τοῦ κακοῦ οἱ ἄνθρωποι, οὐκ ἔχοντες ὅτι
γένωνται, ἐς ὀλιγωρίαν ἐτράποντο καὶ ἱερῶν καὶ ὀσίων ὁμοίως.

(Θουκ. Ιστ. 2.52.2-3)

Ὡς ἐκ τούτου, ὁ Σοφοκλῆς χρησιμοποιεῖ τὸν λοιμό, προκειμένου νὰ
δημιουργήσῃ τὸ υπόβαθρο στο ὁποῖο θὰ στηριχθεῖ ἡ συνέχεια τῆς
δράσης,¹⁶⁷ δηλαδή οἱ προσπάθειες τοῦ Οιδίποδα νὰ ἀποκαλύψῃ τὴν αἰτία
τοῦ θανατηφόρου λοιμοῦ, γιὰ νὰ τὸν σταματήσῃ.

Ἡ λειτουργία τοῦ λοιμοῦ στὸν *Οιδίποδα Τύραννο* σταματᾷ ἐδῶ. Ὁ
λοιμός δὲν ἀναφέρεται ξανά, ἀφοῦ ἡ πορεία τῆς ἱστορίας θὰ ὀδηγήσῃ τὸ
ἐνδιαφέρον σὲ ἄλλα μονοπάτια: στὴν ἀναζήτηση τοῦ δολοφόνου τοῦ
Λαῖου καὶ τελικὰ στὴν ἀναζήτηση τῆς ταυτότητάς τοῦ ἴδιου τοῦ Οιδίποδα.

2.1.2. Οιδίπους

Εἶδαμε ὅτι ὁ Σοφοκλῆς χρησιμοποιεῖ τὸν λοιμό μόνο ὡς ἀφόρμηση γιὰ τὴν
κινητοποίηση τῆς δράσης τῆς ἱστορίας τοῦ καὶ γι' αὐτὸ ἡ περιγραφή τοῦ
ἦταν τόσο σύντομη. Ἀντίθετα ὁ Σενέκας, μολονότι ὁ λοιμός ἀποτελεῖ καὶ
γι' αὐτὸν τὸ κίνητρο που θέτει σὲ λειτουργία τὴν πλοκὴ τοῦ μύθου τοῦ,
τὸν παρουσιάζει καὶ τὸν περιγράφει με ἐντελῶς διαφορετικὸ τρόπο, γιὰτὶ
προφανῶς ὁ σκοπὸς τοῦ διαφέρει ἀπὸ αὐτὸν τοῦ Σοφοκλή.

Καταρχάς, στὸν Σενέκα ὁ λοιμός παρουσιάζεται ἰδιαίτερα
ἀναλυτικά. Ὁ ἴδιος ὁ Οιδίποδας ἐμφανίζεται νὰ περιγράφῃ τὴ ζοφερὴ
πραγματικότητα που ἔχει προκαλέσει ὁ φοβερός λοιμός στὴν πόλη τῆς
Θήβας:

Non aura gelido lenis afflatu fovet

¹⁶⁷ Whitman 1951, 144

anhela flammis corda, non Zephyri leves
spirant, sed ignes auget aestiferi canis
Titan, Leonis terga Nemeaei premens.
deseruit amnes umor atque herbas color
aretque Dirce, tenuis Ismenos fluit
et tinguit inopi nuda vix unda vada.
obscura caelo labitur Phoebi soror,
tristisque mundus nubilo pallet die.
nullum serenis noctibus sidus micat,
sed gravis et ater incubat terris vapor.
obtexit arces caelitum ac summas domos
inferna facies. denegat fructum Ceres
adulta, et altis flava cum spicis tremat,
arente culmo sterilis emoritur seges.
nec ulla pars immunis exitio vacat,
sed omnis aetas pariter et sexus ruit,
iuvenesque senibus iungit et natis patres
funesta pestis, una fax thalamos cremat,
fletuque acerbo funera et questu carent.
quin ipsa tanti pervicax clades mali
siccavit oculos, quodque in extremis solet,
periere lacrimae. portat hunc aeger parens
supremum ad ignem, mater hunc amens gerit
properatque ut alium repetat in eundem rogam.
quin luctu in ipso luctus exoritur novus,
suaeque circa funus exsequiae cadunt.
tum propria flammis corpora alienis cremant;
diripitur ignis. nullus est miseris pudor.
non ossa tumuli sancta discreti tegunt;
arsisse satis est— pars quota in cineres abit?
dest terra tumulis, iam rogos silvae negant.
non vota, non ars ulla correptos levant.
cadunt medentes, morbus auxilium trahit.

(Οιδ. 37-70)

Πρώτα απ' όλα, παρουσιάζει τις συνθήκες που επικρατούν στο περιβάλλον. Κυριαρχεί φλογερή ζέστη (ignes) που κατακαίει τα σωθικά των ανθρώπων (anhela flammis corda) και η οποία μας παραπέμπει στα

πρώτα συμπτώματα του λοιμού,¹⁶⁸ που βασικό χαρακτηριστικό του έχει τον πυρετό και την αίσθηση φλόγας.¹⁶⁹ Η ξηρασία έχει εξαπλωθεί στα ποτάμια και στο χορτάρι (41 *deseruit amnes umor atque herbas color*). Η ομίχλη κρύβει το φως της ημέρας (45 *tristisque mundus nubilo pallet die*) και τα σπαρτά ξηραίνονται χωρίς καρπούς (49-50 *denegat fructum Ceres adulta*).

Στη συνέχεια αποδίδεται με ζοφερά χρώματα η εφιαλτική ατμόσφαιρα που έχει προκαλέσει ο θάνατος, από τον οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει κανείς (52 *nec ulla pars immunis exitio vacat*). Χάνονται άνθρωποι κάθε ηλικίας και παντού επικρατεί το πένθος και η δυστυχία. Ο θάνατος δεν φέρνει άλλα μοιρολόγια και θρήνους (56 *fletuque acerbo funera et questu carent*), αφού τα μάτια έχουν στερέψει από δάκρυα (*siccavit oculos*). Παντού ανάβουν φωτιές που καίνε τους νεκρούς και καθώς γίνονται οι κηδείες, ο θρήνος γεννάει καινούργιο θρήνο (62 *luctu in ipso luctus exoritur novus*). Οι νεκροί είναι τόσο πολλοί, που δεν σταματούν να καίνε οι φωτιές (67 *arsisse satis est*) και δεν προλαβαίνουν να τους θάψουν (66 *non ossa tumuli sancta discreti tegunt*). Τίποτα δεν μπορεί να αναστρέψει την κατάσταση αυτή, ούτε οι προσευχές ούτε οποιαδήποτε άλλη ικανότητα (69 *non vota, non ars ulla correptos levant*), αφού ακόμα και οι γιατροί αρρωσταίνουν και πεθαίνουν (70 *cadunt medentes, morbus auxilium trahit*).¹⁷⁰

Βλέπουμε ότι ο Σενέκας επιλέγει να παραστήσει τον λοιμό ιδιαίτερα αναλυτικά, αφενός γιατί πρωταρχικός στόχος του είναι η δημιουργία μιας εφιαλτικής και τρομακτικής ατμόσφαιρας μέσα στην οποία ζει όχι μόνο ο Οιδίποδας αλλά και ολόκληρη η πόλη. Αυτή η ζοφερή ατμόσφαιρα τρόμου και φρίκης αποτελεί το σκοτεινό υπόβαθρο, γύρω από το οποίο δομείται η υπόθεση, καθώς όλες οι πράξεις του ήρωα θα πραγματοποιηθούν υπό το βάρος αυτής της εφιαλτικής αίσθησης.

¹⁶⁸ Βλ. Οβίδιου *Met.* 7.554-555.

¹⁶⁹ Για τη χρήση λέξεων σχετικών με τη φωτιά από τον Σενέκα βλ. Mastronade 1970, 296-298, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Σενέκας χρησιμοποιεί όλα τα είδη φωτιάς στο έργο του (ήλιος, πυρετός, νεκρική πυρά, φωτιά γάμου και θυσίας) ως ένδειξη των συναισθημάτων του σύμπαντος για τον Οιδίποδα.

¹⁷⁰ Συνολικά η περιγραφή του λοιμού από τον Σενέκα απηχεί σε μεγάλο βαθμό την αντίστοιχη περιγραφή του Θουκυδίδη (*Ιστ.* 2.47-54), αλλά και έργα Λατίνων συγγραφέων, όπως του Λουκρήτιου (6. 1138-1286), του Βιργίλιου (*Geo.* 3. 478-566) και του Οβίδιου (*Met.* 7. 523-613). Βλ. και Boyle 2011, 122.

Αφετέρου, γιατί ο λοιμός δεν αποτελεί απλώς το κίνητρο για το ξετύλιγμα της δράσης, αλλά την απόδειξη για την ενοχή του Οιδίποδα.¹⁷¹ Ο ήρωας συναισθάνεται από την αρχή ότι όλο αυτό που συμβαίνει στη Θήβα αποτελεί τιμωρία για κάτι που ο ίδιος έχει κάνει, δεδομένου ότι ο λοιμός έχει πλήξει άτομα κάθε ηλικίας και μόνο αυτός παραμένει ανέπαφος και αλώβητος (76-77 *negatur uni nempe in hoc populo mihi mors tam parata*). Ως εκ τούτου, ο Σενέκας επιλέγει να δώσει αναλυτικά την περιγραφή του λοιμού, που επί της ουσίας απεικονίζει το έγκλημα του Οιδίποδα, για να δικαιολογήσει την ψυχολογική κατάσταση το ήρωα.¹⁷²

Εξίσου αναλυτικά παρουσιάζεται ο λοιμός και στην πρώτη χορική Ωδή. Την αρχική περιγραφή από τον Οιδίποδα διαδέχεται η περιγραφή από αυτούς που τον υποφέρουν (στ. 110-201), δηλαδή τους ίδιους τους Θηβαίους,¹⁷³ οι οποίοι έρχονται να προσευχηθούν για την απομάκρυνση της αρρώστιας, όπως έπραξε ο χορός και στον *Οιδίποδα Τύραννο*.

Η εφιαλτική ατμόσφαιρα της περιγραφής του Οιδίποδα επιτείνεται, καθώς ο χορός αρχίζει να παρουσιάζει πρώτα τα αποτελέσματα της επιδημίας στους ανθρώπους:

Stirpis invictae genus interimus,
labimur saevo rapiente fato.
ducitur semper nova pompa Morti.
longus ad manes properatur ordo
agminis maesti seriesque tristis
haeret et turbae tumulos petenti
non satis septem patuere portae.
stat gravis strages premiturque iuncto
funere funus.

(στ. 124-132)

Οι γόνιμοι μιας ανίκητης γενιάς¹⁷⁴ χάνονται από μια γρήγορη και άγρια μοίρα (124-125 *Stirpis invictae genus interimus, labimur saevo rapiente fato*), που οδηγεί στον θάνατο.

¹⁷¹ Boyle 2011, 122

¹⁷² Littlewood 2004, 81-82

¹⁷³ Boyle 2011, 143

¹⁷⁴ Δεν μπορούμε να μην συνδέσουμε την ανίκητη γενιά των Θηβαίων (*stirpis invictae*) με τον χαρακτηρισμό που απέδιδαν οι ίδιοι οι Ρωμαίοι στον εαυτό τους (βλ. και *Octavia* 678 *dedit in victae leges patriae*). Επομένως, οι προσβεβλημένοι από τον επιδημικό λοιμό

Στη συνέχεια παρατίθεται αναλυτικά η αρχή του λοιμού, που έπληξε πρώτα τα ζώα και τα φυτά.¹⁷⁵

Prima vis tardas tetigit bidentes;
laniger pingues male carpsit herbas.
colla tacturus steterat sacerdos;
dum manus certum parat alta vulnus,
aureo taurus rutilante cornu
labitur segnis. patuit sub ictu
ponderis vasti resoluta cervix.
nec cruor, ferrum maculavit atra
turpis e plaga sanies profusa.
segnior cursu sonipes in ipso
concidit gyro dominumque prono
prodidit armo.

Incubant agris pecudes relictæ.
taurus armento pereunte marcet;
deficit pastor grege deminuto
tabidos inter moriens iuencos.
non lupos cervi metuunt rapaces,
cessat irati fremitus leonis,
nulla villosis feritas in ursis.
perdidit pestem latebrosa serpens;
aret et sicco moritur veneno.
Non silva sua decorata coma
fundit opacis montibus umbras,
non rura virent ubere glebae,
non plena suo vitis Iaccho
bracchia curvat.
omnia nostrum sensere malum.

(στ. 133-159)

Θηβαίοι ενδεχομένως αποτελούν απεικόνιση της Αυτοκρατορικής Ρώμης. Βλ. και Boyle 2011, 148.

¹⁷⁵ Η περιγραφή αυτή μας παραπέμπει σε ανάλογες περιγραφές του Βιργιλίου (*Geo.* 3.465, 486-514) και του Οβίδιου (*Met.* 7.536-551), από τις οποίες είναι προφανές ότι εμπνεύστηκε ο Σενέκας. Βλ. και Boyle 2011, 149.

Ο χορός παρουσιάζει τις αφύσικες θυσίες που κάνουν οι άνθρωποι, όπου τα σφάγια πέφτουν νεκρά, προτού δεχτούν το χτύπημα του ιερέα, γεγονός που αποτελεί προμήνυμα για τη σκηνή της θυσίας από την Μαντώ.

Για τον χορό ο λοιμός αποτελεί ένδειξη ανατροπής της φύσης, αφού όλη η περιγραφή είναι η συνέπεια της μετακίνησης των ορίων ανάμεσα σε πράγματα που πρέπει να είναι χωριστά.¹⁷⁶

non lupos cervi metuunt rapaces,
cessat irati fremitus leonis,
nulla villosis feritas in ursis.
perdidit pestem latebrosa serpens;
aret et sicco moritur veneno.

(στ. 149-153)

Η φυσική τάξη που έχει διασπαστεί, απηχεί την παρατήρηση που θα κάνει στη συνέχεια η Μαντώ (371 *natura versa est*). Ως εκ τούτου, η διαφθορά που προκάλεσαν τα εγκλήματα του Οιδίποδα παρουσιάζεται ως ολική διαφθορά της φύσης, αφού η μόλυνση των αφύσικων πράξεων του Οιδίποδα εξαπλώνεται σε ολόκληρο το σύμπαν.¹⁷⁷

Παράλληλα, παρουσιάζεται και η υπερφυσική διάσταση του λοιμού, για να δοθεί έμφαση στο μέγεθος του θανατικού που έχει πέσει στη Θήβα και για να επιταθεί η ανατριχιαστική ατμόσφαιρα που ευθύς εξ αρχής θέλει να δημιουργήσει ο Σενέκας.

Rupere Erebi claustra profundi
turba sororum face Tartarea
Phlegethonque suam mutat ripa
miscuit undis Styga Sidoniis.
mors atra avidos oris hiatus
pandit et omnis explicat alas;
quique capaci turbida cumba
flumina servat
durus senio navita crudo,
vix assiduo bracchia conto
lassata refert,

¹⁷⁶ Davis 1991, 156-157

¹⁷⁷ Pratt 1983, 97-98

fessus turbam vectare novam.
quin Taenarii vincula ferri
rupisse canem fama et nostris
errare locis, mugisse solum,
vaga per lucos
simulacra virum maiora viris,
bis Cadmeum nive discussa
tremuisse nemus,
bis turbatam sanguine Dircen,
nocte silenti
Amphionios ululasse canes.

(στ. 160-179)

Στο τελευταίο μέρος της Ωδής παρουσιάζονται τα συμπτώματα της αρρώστιας:

O dira novi facies leti,
gravior leto.
piger ignavos alligat artus
languor, et aegro rubor in vultu,
maculaeque cutem sparsere leves.
tum vapor ipsam corporis arcem
flammeus urit
multoque genas sanguine tendit,
oculique regent. et sacer ignis
pascitur artus. resonant aures
stillatque niger naris aduncae
cruor et venas rumpit hiantes.
intima creber viscera quassat
gemitus stridens.
Iamque amplexu frigida presso
saxa fatigant.
quos liberior domus elato
custode sinit, petitis fontes
aliturque sitis latice ingesto.
prostrata iacet turba per aras
oratque mori:
solum hoc faciles tribuere dei.

delubra petunt, haut ut voto
numina placent;
sed iuvat ipsos satiare deos.

(στ. 180-201)

Τα συμπτώματα αυτά, που μας παραπέμπουν στην περιγραφή των συμπτωμάτων του λοιμού είτε από τον Θουκυδίδη (Ιστ. 2.49) είτε από τον Λουκρήτιο (*De rerum natura* 6.1138-1286), επηρεάζουν καταλυτικά το ανθρώπινο σώμα. Ατονία κυριεύει τα νωθρά μέλη (182-183 *piger ignavos alligat artus languor*), ο πυρετός φλογίζει του κεφάλι (185-186 *tum vapor ipsam corporis arcem flammis urit*) και καταραμένη φλόγα κατατρώει το κορμί (187-188 *et sacer ignis pascitur artus*).¹⁷⁸

Η Ωδή κλείνει με την παράκληση για θάνατο που κάνει ο χορός (197 *prostrate iacet turba per aras oratque mori*), όπως προηγουμένως έκανε και ο Οιδίποδας (στ. 72-74), κορυφώνοντας έτσι την απελπισία του προσβεβλημένου πλήθους.¹⁷⁹ Η αισιοδοξία που κυριαρχεί στην Πάροδο του Οιδίποδα *Τυράννου* (στ. 200-215), έρχεται να αντικατασταθεί από την απαισιοδοξία που χαρακτηρίζει την κόλαση που ζει το βασίλειο του Οιδίποδα στον Σενέκα.¹⁸⁰ Ο λόγος είναι προφανής. Στόχος του Σενέκα είναι όχι μόνο να διατηρήσει, αλλά και να επιτείνει την εφιαλτική ατμόσφαιρα που έχει αρχίσει να δημιουργεί ήδη από την πρώτη Πράξη, προκειμένου να γίνει πιο απτή στο κοινό η αίσθηση της ανθρώπινης αδυναμίας και της συνακόλουθης ματαιότητας της προσευχής των ανθρώπων. Άλλωστε, η δημιουργία αυτής της φρικιαστικής ατμόσφαιρας, που αποτελεί βασικό στοιχείο των τραγωδιών του Σενέκα, στόχο έχει να τονίσει το στοιχείο του μακάβριου και έτσι να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού.¹⁸¹

2.2. Ο Τειρεσίας

Ο Τειρεσίας, ο τυφλός μάντης, είναι γνωστός από τον Όμηρο (Οδ. 11.90-151). Διατηρεί στενούς δεσμούς με τη Θήβα, αφού η οικογένειά του

¹⁷⁸ Όλα αυτά τα συμπτώματα απηχούν τα ερωτικά συμπτώματα, όπως τα παρουσιάζει και ο Κάτουλλος στη μετάφραση των στίχων της Σαπφούς (*Carmina* 51. 9-12 *lingua sed torpet, tenuis sub artus flamma demanat, sonitu suo tinte aures, gemina teguntur lumina nocte.*), αποδεικνύοντας τη γλωσσική εκμετάλλευση του χωρίου από τον Σενέκα.

¹⁷⁹ Boyle 2011, 160

¹⁸⁰ Boyle 1997, 94

¹⁸¹ Mans 1984, 102 και 103

συνδέεται με τους Σπαρτούς, με τη βοήθεια των οποίων ο Κάδμος ίδρυσε την πόλη.¹⁸² Η εμφάνισή του στον *Οιδίποδα Τύραννο* αποτελεί επινόηση του Σοφοκλή, αφού δεν παρουσιάζεται στον μέχρι τότε γνωστό μύθο του Οιδίποδα, την οποία διατηρεί και ο Σενέκας, αλλά τη χειρίζεται με εντελώς διαφορετικό τρόπο σε ό, τι αφορά τόσο τον χαρακτήρα του Τειρεσία, όσο και τη λειτουργικότητα της εν λόγω σκηνής.

2.2.1. Οιδίπους Τύραννος

Ο Τειρεσίας παρουσιάζεται αγέρωχος, στιβαρός και μεγαλοπρεπής, έχοντας πλήρη συναίσθηση του μεγαλείου που διαθέτει. Γεμάτος αυτοπεποίθηση για τη φοβερή αλήθεια που γνωρίζει, έρχεται να σταθεί απέναντι σε έναν εξίσου μεγαλοπρεπή άνδρα, τον Οιδίποδα. Η επιλογή του Σοφοκλή δεν είναι τυχαία. Στον Πρόλογο παρουσίασε έναν Οιδίποδα ισχυρό και με αυτοπεποίθηση, έτοιμο να σώσει τη Θήβα για δεύτερη φορά. Απέναντί του τοποθετεί τον μέγα Τειρεσία, με τη διαφορά ότι ο ένας ενσαρκώνει την εγκόσμια δύναμη, ενώ ο άλλος την υπερκόσμια. Ο ένας εκπροσωπεί το μεγαλείο του ανθρώπινου μυαλού, ενώ ο άλλος το μεγαλείο της παντογνωσίας της θεότητας.¹⁸³

Ο χορός βλέποντας να καταφθάνει ο Τειρεσίας, τον αποκαλεί θεϊκό μάντη (298 *θειῶν μάντιν*), που μόνο σ' αυτόν ανάμεσα στους ανθρώπους είναι έμφυτη η αλήθεια (299 *ὃ τ' ἀλήθες ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνω*), επιτείνοντας με τον τρόπο αυτό το κύρος και την μεγαλοπρέπεια του μάντη και ταυτόχρονα δίνοντας έμφαση στον σκεπτικισμό που θα δείξει στη συνέχεια ο Οιδίποδας και στις υποψίες του για συνομωσία.¹⁸⁴

Με τον ίδιο σεβασμό τον προσφωνεί και ο Οιδίποδας, αποκαλώντας τον άρχοντα (*ῶναξ*) που γνωρίζει τα πάντα, και τα ουράνια και τα επίγεια:

*ὃ πάντα νωμῶν Τειρεσία, διδακτά τε
ἄρρητά τ' οὐράνιά τε καὶ χθονοστιβῆ,
πόλιν μὲν, εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ' ὅμως
οἷα νόσφ' σύνεστιν· ἧς σὲ προστάτην
σωτῆρά τ', ῶναξ, μῶνον ἐξευρίσκομεν.*

(Οιδ. Τ. 300-304)

¹⁸² Για τη σχέση του Τειρεσία με τον οίκο του Κάδμου βλ. Brisson 1976, 41-43, καθώς και Michalopoulos 2012, 222 σημ. 9.

¹⁸³ Μαρκαντωνάτος 1989, 83

¹⁸⁴ Harsh 1944, 123

Παράλληλα, τον ονομάζει μοναδικό προστάτη και σωτήρα της πόλης, αφού μόνο αυτός είναι σε θέση να αποκαλύψει την ταυτότητα του φονιά του Λαΐου και έτσι να απομακρύνει από την πόλη το μίasma που την ταλανίζει.

*σύ δ' οὖν φθονήσας μήτ' ἀπ' οἰωνῶν φάτιν
μήτ' εἴ τιν' ἄλλην μαντικῆς ἔχεις ὁδόν,
ῥῦσαι σεαυτὸν καὶ πόλιν, ῥῦσαι δ' ἐμέ,
ῥῦσαι δὲ πᾶν μίasma τοῦ τεθνηκότος.*

(στ. 310-313)

Χωρίς περιστροφές ο Οιδίποδας παραδέχεται ότι η σωτηρία όλων εξαρτάται μόνο από τον Τειρεσία (314 *ἐν σοὶ γὰρ ἐσμέν*).

Ωστόσο, ο Τειρεσίας κάθε άλλο παρά επηρεάζεται από όλες αυτές τις αξιοσέβαστες προσφωνήσεις και παρουσιάζεται ως ένας σκοτεινός και ανυποχώρητος χαρακτήρας που γνωρίζει την αλήθεια, αλλά δεν δείχνει πρόθυμος να την μοιραστεί.¹⁸⁵

*φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη
λύη φρονοῦντι. ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγὼ
εἰδῶς διώλεσ'. οὐ γὰρ ἂν δεῦρ' ἰκόμην.*

(στ. 316-318)

Η στάση του αυτή αρχικά προκαλεί την έκπληξη του Οιδίποδα, ο οποίος συνεχίζει να ικετεύει τον μάντη να μιλήσει για το καλό της πόλης (στ. 326-327). Όσο όμως ο μάντης παραμένει ανένδοτος, ο Οιδίποδας αρχίζει σταδιακά να χάνει τον αυτοέλεγχό του και επιτίθεται φραστικά στον Τειρεσία με σκληρούς χαρακτηρισμούς.

*οὐκ, ᾧ κακῶν κάκιστε, καὶ γὰρ ἂν πέτρου
φύσιν σύ γ' ὀργάνειας, ἐξερεῖς ποτε,
ἀλλ' ᾧδ' ἄτεγκτος κἀτελεύτητος φανῆ;*

(στ. 334-336)

Αυτός είναι και ένας από τους σκοπούς της συγκεκριμένης σκηνής. Να παρουσιάσει δηλαδή έναν Οιδίποδα που χάνει τον αυτοέλεγχο και την ψυχραιμία του και παρασύρεται από το θυμό του,¹⁸⁶ υπενθυμίζοντας την ανάλογη συμπεριφορά που έδειξε κατά τη συνάντησή του με τον Λάιο, η

¹⁸⁵ Rehm 1992, 112

¹⁸⁶ Segal 2001, 116

οποία κατέληξε στη δολοφονία του τελευταίου. Επομένως, στόχος του Σοφοκλή είναι να δείξει ότι η εγκράτεια δεν αποτελεί χαρακτηριστικό του Οιδίποδα, το ήθος του οποίου παρουσιάζεται ιδιαίτερα ευμετάβλητο.¹⁸⁷

Μετά τις βαρύτερες προσβολές που εκστομίζει ο Οιδίποδας εναντίον του Τειρεσία, αλλά κυρίως μετά την κατηγορία που του αποδίδει, ότι ο μάντης είναι ο ηθικός αυτουργός της δολοφονίας του Λαΐου, ο Τειρεσίας αρχίζει να αποκαλύπτει σταδιακά τη φοβερή αλήθεια. Αυτός που μόλυνε ανόσια τη Θήβα είναι ο Οιδίποδας (353 *ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι*), αφού είναι ο φονιάς του νεκρού βασιλιά (362 *φονέα σε φημι τάνδρὸς οὗ ζητεῖς κυρεῖν*) και έχει αισχρές σχέσεις με τους δικούς του (366-367 *λεληθέναι σε φημι σὺν τοῖς φιλτάτοις αἴσχισθ' ὀμιλοῦντ', οὐδ' ὄραν ἴν' εἶ κακοῦ*).

Η αποκάλυψη της αλήθειας είναι τόσο εξωφρενική, που το μυαλό του Οιδίποδα οδηγείται σε μία και μόνο εξήγηση, τη συνομωσία εναντίον του.

*ταύτης Κρέων ὁ πιστός, οὐξ ἀρχῆς φίλος,
λάθρα μ' ὑπελθὼν ἐκβαλεῖν ἰμείρεται,
ὑφείς μάγον τοιόνδε μηχανορράφον,
δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν
μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφυ τυφλός.*

(στ. 385-389)

Ο Οιδίποδας έχοντας εμπιστοσύνη στο μυαλό του, με τη βοήθεια του οποίου έλυσε το αίνιγμα της Σφίγγας και έσωσε τη Θήβα (396-398 *ἀλλ' ἐγὼ μολῶν, ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους, ἔπαυσά νιν, γνώμη κυρήσας οὐδ' ἀπ' οἰωνῶν μαθὼν*), αλλά κυρίως βέβαιος για την αθωότητά του, θεωρεί ανυπόστατες τις κατηγορίες του Τειρεσία και γι' αυτό οδηγείται στο συμπέρασμα της συνομωσίας. Ωστόσο, το κοινό γνωρίζει την πραγματικότητα και αρχίζει να αντιλαμβάνεται τη διάσταση ανάμεσα στη θεία και στην ανθρώπινη γνώση και την αντίθεση ανάμεσα στον τυφλό μάντη, που όμως γνωρίζει την αλήθεια, και στον οξυδερκή Οιδίποδα που βρίσκεται σε πλάνη.¹⁸⁸

Την αντίθεση αυτή επισημαίνει ο ίδιος ο Τειρεσίας. Προκειμένου να την στηρίξει όμως, προχωρεί περισσότερο και θέτει ένα μεγαλειώδες ερώτημα προς τον Οιδίποδα.

¹⁸⁷ Roisman 2003, 5

¹⁸⁸ Για την αντίθεση ανάμεσα στην ανθρώπινη και στη θεϊκή γνώση βλ. Segal 2001, 117-119.

*σὺν καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ,
οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὄτων οἰκεῖς μέτα.
ἄρ' οἶσθ' ἀφ' ὧν εἶ;*

(στ. 413-415)

Το ερώτημα αυτό θα αποτελέσει τον βασικό άξονα, στον οποίο θα στηριχθεί από εδώ και πέρα η πλοκή του έργου. Έτσι φτάνουμε στον σημαντικότερο σκοπό που εξυπηρετεί η σκηνή του Τειρεσία. Ο μάντης θέτει υπό αμφισβήτηση αυτά που γνωρίζει ο Οιδίποδας για τους γονείς του.

*Τειρ. ἡμεῖς τοιοῖδ' ἔφυμεν, ὡς μὲν σοὶ δοκεῖ,
μῶροι, γονεῦσι δ', οἳ σ' ἔφυσαν, ἔμφρονες.
Οἶδ. ποίοισι; μείνον, τίς δέ μ' ἐκφύει βροτῶν;
Τειρ. ἦδ' ἡμέρα φύσει σε καὶ διαφθερεῖ.
Οἶδ. ὡς πάντ' ἄγαν αἰνικτὰ κάσαφῆ λέγεις.
Τειρ. οὐκουν σὺ ταῦτ' ἄριστος εὐρίσκειν ἔφυς;
Οἶδ. τοιαῦτ' ὄνειδιζ', οἷς ἔμ' εὐρήσεις μέγαν.
Τειρ. αὐτῆ γε μέντοι σ' ἡ τύχη διώλεσεν.*

(στ. 435-442)

Μετά από αυτά, η αναζήτηση του δολοφόνου του Λαΐου μπαίνει σε δεύτερο πλάνο και στο προσκήνιο θα έρθει η αναζήτηση της ταυτότητας του Οιδίποδα. Ο Τειρεσίας φεύγοντας δίνει απάντηση στο θέμα αυτό, ότι δηλαδή ο δολοφόνος που αναζητεί ο Οιδίποδας βρίσκεται ήδη στη Θήβα και είναι Θηβαίος (στ. 449-462). Μολονότι η προφητεία που αποκαλύπτει είναι τόσο ξεκάθαρη, ο Οιδίποδας δεν μπορεί ακόμα να την αντιληφθεί,¹⁸⁹ γιατί πρέπει να αποκαλύψει ο ίδιος την αλήθεια μέσα από την έρευνα που θα διεξάγει.¹⁹⁰

Επομένως, ο Τειρεσίας του Σοφοκλή παρουσιάζεται να έχει την τόλμη να ορθώσει το ανάστημά του και να αναμετρηθεί ευθέως με τον Οιδίποδα, αντλώντας τη δύναμή του από το αξίωμά του ως ιερέας του Απόλλωνα.

*Τειρ. εἰ καὶ τυραννεῖς, ἐξισωτέον τὸ γοῦν
ἴσ' ἀντιλέξαι· τοῦδε γὰρ κἀγὼ κρατῶ.*

¹⁸⁹ Για εξηγήσεις σε ό, τι αφορά την αδυναμία του Οιδίποδα να κατανοήσει την προφητεία του Τειρεσία βλ. Segal 2001, 121 και Dawe 2014, 31-32.

¹⁹⁰ Rehm 1992, 113

οὐ γάρ τι σοὶ ζῶ δοῦλος, ἀλλὰ Λοξία.

(στ. 408-410)

Παράλληλα, θέτει υπό αμφισβήτηση την ανθρώπινη γνώση, που ο Οιδίποδας θεωρεί ότι κατέχει¹⁹¹ και με τον τρόπο αυτό ο Σοφοκλής εισάγει το βασικό θέμα που διαπνέει το έργο του: η παντοδυναμία της ανθρώπινης γνώσης μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο από την απόλυτη ευτυχία,

Οιδ. *ἀλλ' ἐγὼ μολῶν,
ὁ μῆδ' ἐν εἰδῶς Οἰδίπους, ἔπαυσά νιν,
γνώμη κυρήσας οὐδ' ἀπ' οἰωνῶν μαθῶν.*

(στ. 396-398)

στην απόλυτη δυστυχία.

Τειρ. *σοῦ γὰρ οὐκ ἔστιν βροτῶν
κάκιον ὅστις ἐκτριβήσεταιί ποτε.* (στ. 427-428)

Τειρ. *αὕτη γε μέντοι σ' ἡ τύχη διώλεσεν.* (στ. 442)

2.2.2. Οιδίπους

Στον αντίποδα βρίσκεται ο Τειρεσίας του Σενέκα, ο οποίος σε καμμία περίπτωση δεν διαθέτει τη μεγαλοπρέπεια που του προσέδωσε ο Σοφοκλής. Ευθύς εξ αρχής αντιλαμβάνεται και ομολογεί την αδυναμία του να γνωρίζει όλη την αλήθεια,

*Quod tarda fatu est lingua
(Οιδ. στ. 293)*

*visu carenti magna pars veri latet.
(στ. 295)*

ενώ παράλληλα παρουσιάζεται πρόθυμος να βοηθήσει στην αποκάλυψη όσων γνωρίζει, παλεύοντας για την αλήθεια, όσο παλεύει και ο βασιλιάς του.¹⁹² Η σκηνή της έντονης λογομαχίας που έφτασε στα όρια της *ύβρεως*, όπως την δημιούργησε ο Σοφοκλής, δεν συναντάται στον Οιδίποδα, γιατί ο Σενέκας εστιάζει το ενδιαφέρον του αλλού. Στόχος του δεν είναι μόνο η δημιουργία ενός εντυπωσιακού θεάματος που είτε παριστάνεται επί

¹⁹¹ Roisman 2003, 11

¹⁹² Michalopoulos 2012, 223

σκηνής, είτε παρουσιάζεται μέσω αναλυτικής περιγραφής,¹⁹³ δεδομένου ότι ο ζωντανός και εκρηκτικός διάλογος ούτως ή άλλως επιτελεί αυτό τον σκοπό. Αντιθέτως, ο Σενέκας έχοντας ζήσει κατά την Αυτοκρατορική εποχή, ενδεχομένως θεωρεί ότι αυτή η διαλογική σκηνή, όπου ο κατηγορούμενος υπερασπίζεται σθεναρά τον εαυτό του μπροστά στον μονάρχη, δεν συνάδει με την αυθαιρεσία και την αυταρχικότητα της εποχής των Ρωμαίων Αυτοκρατόρων, εποχής που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη Δημοκρατική Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ.

Για τον λόγο αυτό ο Σενέκας εισάγει στο έργο του, ως υποκατάστατο της λογομαχίας, δύο σκηνές, που διαφοροποιούν τελείως το ελληνικό πρότυπο, μέσω των οποίων προωθεί το θέαμα: τη σκηνή της θυσίας που εκτελεί η Μαντώ,¹⁹⁴ η κόρη του Τειρεσία που τον συνοδεύει, και τη σκηνή της Νεκρομαντείας. Έτσι εξηγείται η μετριοπάθεια που δείχνει ο Τειρεσίας με την άφιξή του μπροστά στον Οιδίποδα και η παραδοχή του ότι δεν μπορεί να γνωρίζει εκ των προτέρων όλη την αλήθεια. Για την αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας δεν αρκεί μόνο η γνώση του μάντη. Ως εκ τούτου, ο Σενέκας φέρνει στο φως τη φοβερή αλήθεια όχι μέσω των λέξεων αλλά μέσω της δράσης,¹⁹⁵ δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις θεαματικές σκηνές που προσπαθεί να δημιουργήσει.¹⁹⁶

Η σκηνή της θυσίας από τη Μαντώ (στ. 301-383) αναπαριστά την τυπική ρωμαϊκή θυσία και την επιθεώρηση των σπλάχνων των ζώων (*extispicium*), για την εξήγηση των σημείων της θεϊκής βούλησης.¹⁹⁷ Η σκηνή της θυσίας είναι δοσμένη αναλυτικά, προκειμένου να εξάψει την αίσθηση φρίκης και τρόμου του κοινού,¹⁹⁸ ικανοποιώντας έτσι το θεαματικό οπτικό αποτέλεσμα που θέλει να δημιουργήσει ο Σενέκας, είτε το έργο παριστάνεται επί σκηνής είτε όχι.¹⁹⁹

Ακολουθώντας τις οδηγίες του Τειρεσία, η Μαντώ εκτελεί τη θυσία και περιγράφει στον μάντη τα δυσοίωνα σημεία που προκύπτουν. Το κρασί γίνεται αίμα (*324 libata Bacchi dona permutat cruor*) και καπνός

¹⁹³ Roisman 2003, 15 και Dupont 1995, 189-193

¹⁹⁴ Για την παρουσία της Μαντώς στην ελληνική και λατινική λογοτεχνία βλ. Michalopoulos 2012, 224-227.

¹⁹⁵ Michalopoulos 2012, 227

¹⁹⁶ Roisman 2003, 15

¹⁹⁷ Boyle 1997, 186

¹⁹⁸ Mendell 1968, 13

¹⁹⁹ Για τη δυνατότητα να παρασταθεί ή όχι η σκηνή βλ. Rosenmeyer 1993 και Boyle 2011, 186-188.

κυκλώνει το κεφάλι του Οιδίποδα (325-327 *ambitque densus regium fumus caput ipsosque circa spissior vultus sedet et nube densa sordidam lucem abdidit.*)²⁰⁰ Ο Τειρεσίας το μόνο που μπορεί να καταλάβει είναι ότι υπάρχει ένα κακό καλά κρυμμένο που δείχνει την οργή των θεών, αλλά δεν φανερώνεται, γιατί κάτι τους ντροπιάζει.

sunt dira, sed in alto mala.

solet ira certis numinum ostendi notis (στ. 330-331)

pudet deos nescioquid. (στ. 334)

Επομένως, είναι απαραίτητο να προχωρήσουν στο *extispicium*, για να δοθούν πιο καθαρά τα σημάδια.

Η Μαντώ διαβάζοντας τα σπλάχνα της δαμάλας και του ταύρου, περιγράφει μια ανατριχιαστική και δυσοίωνη εικόνα (στ. 353-386). Η εικόνα αυτή την οδηγεί στη διαπίστωση ότι η φυσική τάξη έχει αλλάξει. Τίποτα δεν βρίσκεται στο σωστό μέρος και όλα έχουν αναστραφεί.

mutatus ordo est, sede nil propria iacet,

sed acta retro cuncta

(στ. 366-367)

Η φύση έχει γυρίσει ανάποδα και δεν υπακούει στους δικούς της νόμους.

natura versa est; nulla lex utero manet.

(στ. 371)

Τα σημεία αυτά, που παραμένουν ακατανόητα για τα πρόσωπα του έργου, προωθούν ελάχιστα τη γνώση των ηρώων, αυξάνοντας ταυτόχρονα τον φόβο.²⁰¹ Για το κοινό όμως, που γνωρίζει την ιστορία, είναι ξεκάθαρο ότι παραπέμπουν στο μίasma της αιμομιξίας του Οιδίποδα (373-375 *quod hoc nefas? conceptus innuptae bovis nec more solito positus alieno in loco implet parentem.*), καθώς και σε μελλοντικά γεγονότα: την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα (347-350 *Huius per ipsam qua patet pectus viam effusus amnis. huius exiguo graves maculantur ictus imbre; sed versus retro per ora multus sanguis atque oculos redit.*) και την αυτοκτονία της Ιοκάστης (341-344 *Iuvenca ferro semet imposito induit et vulnere uno cecidit*), στην

²⁰⁰ Για την εξήγηση και τη σημασία του σημείου του καπνού βλ. τη σελίδα 109 της παρούσας εργασίας.

²⁰¹ Boyle 1997, 94

έριδα για τη βασιλεία (321-323 *sed ecce pugna ignis in partes duas discedit et se scindit unius sacri discors favilla*) και τον αλληλοσκοτωμό των γιων του Οιδίποδα (359-360 *ac (semper omen unico imperio grave) en capita paribus bina consurgunt toris;*).²⁰²

Ωστόσο, ο Τειρεσίας αντιλαμβάνεται ότι τα σημεία της φοβερής θυσίας αναφέρονται στον Οιδίποδα (387 *His invidebis quibus orem quaeris malis.*) και επειδή δεν κατορθώνει να εξηγήσει ποιος είναι ο δράστης, οδηγείται στην απόφαση να καλέσει το φάντασμα του Λαΐου από τον Άδη,

*Nec alta caeli quae levi pinna secant
nec fibra vivis rapta pectoribus potest
ciere nomen. alia temptanda est via.
ipse evocandus noctis aeternae plagis,
emissus Erebo ut caedis auctorem indicet.
reseranda tellus, Ditis inplacabile
numen precandum, populus infernae Stygis
huc extrahendus. ede cui mandes sacrum.
nam te, penes quem summa regnorum, nefas
invisere umbras.*

(στ. 390-399)

καλώντας παράλληλα τον Θηβαϊκό λαό να δοξολογήσει τον Βάκχο:

*Dum nos profundae claustra laxamus Stygis,
populare Bacchi laudibus carmen sonet.*

(στ. 401-402)

Επομένως, πριν οδηγηθούμε στην πιο ανατριχιαστική και φρικιαστική σκηνή του έργου, ο χορός τραγουδά την Ωδή στο Βάκχο (στ. 403-508), παρουσιάζοντας πτυχές από την ιστορία του θεού,²⁰³ στην οποία κυριαρχεί η λάμψη και η δύναμη. Τα στοιχεία αυτά σε συνδυασμό με τις σκηνές της μεταμόρφωσης του θεού, δημιουργούν μία σκηνή λαμπερού φωτός ανάμεσα σε δύο πράξεις φρίκης και τρόμου.²⁰⁴

Η σκηνή της Νεκρομαντείας που ακολουθεί, αποτελεί μία από τις πιο φρικιαστικές σκηνές του έργου, διαφοροποιώντας άρδην το σοφόκλειο

²⁰² Για την εξήγηση των σημείων της θυσίας βλ. Boyle 2011, 191-201.

²⁰³ Για τη δομή της Ωδής του Βάκχου βλ. Boyle 2011, 206.

²⁰⁴ Boyle 1997, 94

πρότυπο, και συμβάλλει έτι περαιτέρω στη σκοτεινή ατμόσφαιρα που θέλει να υποβάλει το κοινό του ο Σενέκας, καθώς και στο φρικιαστικό θέαμα που θέλει να δημιουργήσει, γεγονός που εναρμονίζεται με τις προτιμήσεις των θεατών της εποχής.²⁰⁵ Η αποκάλυψη της αλήθειας δεν επιτυγχάνεται μέσα από τη συζήτηση και τον διάλογο, αλλά με την αναλυτική περιγραφή 128 στίχων από τον Κρέοντα, όπου παρουσιάζονται όσα παρακολούθησε στον Κάτω Κόσμο.²⁰⁶

Ο μονόλογος του Κρέοντα αρχίζει με μια τοπογραφική έκφραση, που εγκαθιστά τον τόνο και την ατμόσφαιρα της αφήγησης που θα ακολουθήσει.²⁰⁷

Est procul ab urbe lucus ilicibus niger
Dircaea circa vallis inriguae loca.
cupressus altis exerens silvis caput
virente semper alligat trunco nemus,
curvosque tendit quercus et putres situ
annosa ramos. huius abruptis latus
edax vetustas; illa, iam fessa cadens
radice, fulva pendet aliena trabe.
amara bacas laurus et tiliae leves
et Paphia myrtus et per immensum mare
motura remos alnus et Phoebus obvia
enode Zephyris pinus opponens latus.
medio stat ingens arbor atque umbra gravi
silvas minores urget et magno ambitu
diffusa ramos una defendit nemus.
tristis sub illa lucis et Phoebi inscius
restagnat umor frigore aeterno rigens.
limosa pigrum circumit fontem palus.

(στ. 530-547)

Πρόκειται για ένα θλιβερό τοπίο, όπου κυριαρχεί το πένθος και ο θάνατος. Ένα μαύρο δάσος (lucus ilicibus niger) από βελανιδιές (quercus)

²⁰⁵ Για μια διεξοδική συζήτηση για τη δημιουργία υπερφυσικών και αιματηρών θεαμάτων βλ. Motto-Clark 1977/78 και 1988, 146-148, ενώ για τις προτιμήσεις του Ρωμαϊκού κοινού στα θεάματα αυτά, βλ. Olberding, 2008, 135-136.

²⁰⁶ Το ταξίδι αυτό μας παραπέμπει στη *Νέκυια* της *Οδύσσειας* (ραψ. 11) και στο 6^ο βιβλίο της *Αινειάδας*. Βλ. και Boyle 2011, 239 και Roisman 2003, 15.

²⁰⁷ Boyle 2011, 239. Για την έκφραση βλ. Putnam 1998 και Elsner 2004.

απλώνεται δίπλα στην κοιλάδα της Δίρκης, ενώ πάνω απ' όλα τα δένδρα, τη δάφνη (*laurus*), τη μυρτιά (*myrtus*), τις σκλήθρες (*alnus*) και το πεύκο (*pinus*), ξεχωρίζει το κυπαρίσσι (*cupressus*), ως σύμβολο του θανάτου.²⁰⁸

Στη συνέχεια, ο Τειρεσίας αρχίζει τις ετοιμασίες, για να καλέσει τις ψυχές από τον Κάτω Κόσμο:

Huc ut sacerdos intulit senior gradum,
haut est moratus. praestitit noctem locus.
tum effossa tellus et super rapti rogis
iaciuntur ignes. ipse funesto integit
vates amictu corpus et frondem quatit;
lugubris imos palla perfundit pedes.
squalente cultu maestus ingreditur senex;
mortifera canam taxus adstringit comam.
nigro bidentes vellere atque atrae boves
intro trahuntur. flamma praedatur dapes
vivumque trepidat igne ferali pecus.

(στ. 548-558)

Αφού έγιναν οι απαιτούμενες θυσίες, ο μάντης λέγοντας τα μαγικά ξόρκια και κάνοντας σπονδές, καλεί τις ψυχές των νεκρών:

vocat inde manes teque qui manes regis
et obsidentem claustra letalis lacus,
carmenque magicum volvit et rabido minax
decantat ore quidquid aut placat leves
aut cogit umbras. sanguinem libat focis
solidasque pecudes urit et multo specum
saturat cruore. libat et niveum insuper
lactis liquorem, fundit et Bacchum manu
laeva canitque rursus ac terram intuens
graviore manes voce et attonita citat.

(στ. 559-568)

Στο σημείο αυτό ο Τειρεσίας παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικός από την προηγούμενη σκηνή. Δεν είναι πλέον ο ανήμπορος μάντης που «βλέπει» τα σημεία, αλλά είναι ανίκανος να τα ερμηνεύσει. Τώρα ξαναβρίσκει το κύρος και τη δύναμή του και με άθλια περιβολή (554

²⁰⁸ Boyle 2011, 240

squalente cultu) οδεύει περίλυπος (maestus ingreditur) προς τον τόπο, όπου θα πράξει τα δέοντα για την επίκληση των νεκρών. Με φοβερή και απειλητική φωνή (rapido minax ore) ψάλλει τα ξόρκια και καλεί τις ψυχές να εμφανιστούν. Με τον τρόπο αυτό γίνεται ο κραταιός μάντης που με την τέχνη του κατορθώνει το ακατόρθωτο: να ανοίξει ο δρόμος για τον Κάτω Κόσμο.

'audior' vates ait,
'rata verba fudi. rumpitur caecum chaos
iterque populis Ditis ad superos datur'

(στ. 571-573)

Η σκηνή που ακολουθεί είναι ανατριχιαστική, καθώς ο Κρέων περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο άνοιξε ο δρόμος για τους νεκρούς. Η γη σείστηκε, τα δένδρα σχίστηκαν στα δυο και τα πάντα αναταράχτηκαν με τρόμο, στην προσπάθεια να ανοίξει ο δρόμος που θα ενώσει τον Επάνω με τον Κάτω Κόσμο.

subsedid omnis silva et erexit comas,
duxere rimas robora et totum nemus
concussit horror. terra se retro dedit
gemuitque penitus. sive temptari abditum
Acheron profundum mente non aequa tulit,
sive ipsa tellus, ut daret functis viam,
compage rupta sonuit, aut ira furens
triceps catenas Cerberus movit graves.

(στ. 574-581)

Το θέαμα που αποκαλύπτεται μπροστά στα μάτια του Κρέοντα, μόλις η γη χωρίζεται στα δυο, κάνει το αίμα να παγώσει στις φλέβες του (585-586 gelidus in venis stetit haesitque sanguis). Ένα ένα αρχίζουν να ξεπηδούν τα φαντάσματα των Σπαρτών της Θήβας, ενώ παράλληλα εμφανίζονται όλα τα τέρατα του Άδη: η Ερινύα (Erinyes), ο Τρόμος (Horror), η Μανία (Furor), η Λύπη (Luctus), η Αρρώστια (Morbus) και τα Γηρατειά (Senecta), ο Φόβος (Metus) και ο Όλεθρος (Pestis).²⁰⁹

²⁰⁹ Οι αφηρημένες αυτές έννοιες, που παρουσιάζονται προσωποποιημένες, είναι ιδιαίτερα συμπαθείς στην πρόιμη ρωμαϊκή τραγωδία του Ακκίου και του Πακούβιου, αλλά όχι σηνήθεις στην ελληνική τραγωδία, μολονότι συναντώνται στα ομηρικά έπη (Ιλ. 4. 440, 11.

subito dehiscit terra et immenso sinu
laxata patuit. ipse pallentes deos
vidi inter umbras, ipse torpentes lacus
noctemque veram. gelidus in venis stetit
haesitque sanguis. saeva prosiluit cohors
et stetit in armis omne vipereum genus,
fratrum catervae dente Dircaeο satae.
tum torva Erinys sonuit et caecus Furor
Horrorque et una quidquid aeternae creant
celantque tenebrae: Luctus avellens comam
aegreque lassum sustinens Morbus caput,
gravis Senectus sibimet et pendens Metus
avidumque populi Pestis Ogygii malum.

(στ. 582-594)

Η φρίκη που προκάλεσε το τρομερό και φρικιαστικό θέαμα, έκανε τους πάντες να λιποψυχήσουν (595 nos liquit animus). Όλοι έμειναν άφωνοι, εκτός του Τειρεσία, που με τόλμη καλεί τις ψυχές να εμφανιστούν. Οι επικλήσεις του εισακούστηκαν και τότε ξεχύθηκε από τον Άδη τόσο πυκνό το κοπάδι των ψυχών, που εύλογα ο Κρέων το παραλληλίζει με το πλήθος των φύλλων και των λουλουδιών, των πουλιών που πετούν στον ουρανό και των κυμάτων της θάλασσας.²¹⁰

ilico, ut nebulae leves,
volitant et auras libero caelo trahunt.
non tot caducas educat frondes Eryx
nec vere flores Hybla tot medio creat,
cum examen arto nectitur densum globo,
fluctusque non tot frangit Ionium mare,
nec tanta gelidi Strymonis fugiens minas
permutat hiemes ales et caelum secans
tepente Nilo pensat Arctοas nives,
quot ille populos vatis eduxit sonus.

(στ. 598-607)

37). Εν προκειμένω, ο Σενέκας πιθανόν επηρεάζεται από την *Αινειάδα* (6. 273-281). Βλ. και Boyle 2011, 249-250.

²¹⁰ Βλ. και *Αινειάδα* 6. 309-312

Σταδιακά αρχίζουν να εμφανίζονται και να ξεχωρίζουν τα φαντάσματα φημισμένων Θηβαίων: του Ζήθου, του Αμφίονα και της Νιόβης,²¹¹

primus emergit solo,
dextra ferocem cornibus taurum premens,
Zethus, manumque sustinens laeva chelyn
qui saxa dulci trahit Amphion sono,
interque natos Tantalus tandem suos
tuto superba fert caput fastu grave
et numerat umbras.

(στ. 609-615)

για να υπενθυμίσουν αφενός ότι ο Ζήθος μαζί με τον φημισμένο μουσικό Αμφίονα έχτισαν τα τείχη της Θήβας²¹² και θεωρούνται ιδρυτές της πόλης, η οποία τώρα κλυδωνίζεται από τον λοιμό. Αφετέρου, για να θυμίσουν ότι η αλαζονεία της Νιόβης για τα παιδιά της, την οδήγησε στο τραγικό τέλος της. Μάλιστα, το γεγονός ότι για την τραγωδία που υπέστη η Νιόβη, να χάσει τα παιδιά της και η ίδια να μεταμορφωθεί σε βράχο, ευθύνεται η αλαζονεία της επειδή θεώρησε τον εαυτό της ανώτερο από τη Λητώ, θα λέγαμε ότι τη συνδέει με την Ιοκάστη, η οποία θα έχει εξίσου τραγικό τέλος εξαιτίας του δικού της παιδιού.

Στη συνέχεια εμφανίζονται τα φαντάσματα της Αγαύης και του Πενθέα.

peior hac genetrix adest
furibunda Agaue, tota quam sequitur manus
partita regem. sequitur et Bacchas lacer
Pentheus tenetque saevus etiam nunc minas.

(στ. 615-618)

Ο Σενέκας χρησιμοποιεί εσκεμμένα την εμφάνιση των δύο αυτών φαντασμάτων. Δεδομένου ότι το κοινό γνωρίζει την ιστορία της μητρικής αγάπης (*maternus amor*) που συνέδεε την Αγαύη με τον γιο της Πενθέα και που τον οδήγησε στην καταστροφή, είναι αναπόφευκτο να κάνει τον

²¹¹ Για την ιστορία τους βλ. Boyle 2011, 253 και 254.

²¹² Ομ. *Ιλ.* 11. 262-5, Απολλ. *Ρόδ. Αργ.* 1. 735-741

συσχετισμό με τη σχέση του Οιδίποδα και της Ιοκάστης, που θα επιφέρει τα ίδια καταστροφικά αποτελέσματα στον Οιδίποδα.²¹³

Κατόπιν όλων αυτών, στο τέλος εμφανίζεται ο Λάιος με φρικτή και καταματωμένη όψη, προκαλώντας φρίκη και ανατριχίλα στον Κρέοντα.

tandem vocatus saepe pudibundum extulit
caput atque ab omni dissidet turba procul
celatque semet. instat et Stygias preces
geminat sacerdos, donec in apertum efferat
vultus opertos Laius— fari horreo.
stetit per artus sanguine effuso horridus,
paedore foedo squalidam obtectus comam

(στ. 619-625)

Όπως παρατηρούμε, χρειάστηκαν 95 στίχοι από τον μονόλογο του Κρέοντα, για να φτάσουμε στην εμφάνιση του φαντάσματος του Λαΐου.²¹⁴ Η επιλογή αυτή του Σενέκα προφανώς δεν είναι τυχαία. Ήταν επιβεβλημένο να παρουσιάσει και να περιγράψει αυτή τη φρικιαστική σκηνή με τόσο μελανά χρώματα, προκειμένου να προετοιμάσει το κοινό για την ανατριχιαστική αποκάλυψη που επίκειται. Μάλιστα, το γεγονός ότι η σκηνή της Νεκρομαντείας τοποθετείται στο μέσον του έργου, δίνει στη σκηνή αυτή βαρύνουσα σημασία και αποκαλύπτει τις προθέσεις του δημιουργού της.

Ο Σενέκας, αφού παρουσίασε την αναστροφή της φύσης μέσα από την περιγραφή του λοιμού και τη σκηνή της Μαντώς, οδηγείται αφενός στον σχεδιασμό της ψυχολογικής κατάστασης του Οιδίποδα²¹⁵ και αφετέρου στην κορύφωση του τρόμου για το κοινό του, που με κομμένη την ανάσα περιμένει τις αποκαλύψεις του νεκρού Λαΐου.

'O Cadmi effera,
cruore semper laeta cognato domus,
vibrate thyrsos, enthea gnatos manu
lacerate potius. maximum Thebis scelus
maternus amor est. Patria, non ira deum
sed scelere raperis: non gravi flatu tibi

²¹³ Για την ιστορία της Αγαύης και του Πενθέα βλ. Boyle 2011, 217 και 254.

²¹⁴ Για τη χρήση και την εμφάνιση των φαντασμάτων στις τραγωδίες του Σενέκα βλ. Boyle 2011, 238.

²¹⁵ Owen 1968, 311

luctificus Auster nec parum pluvio aethere
satiata tellus halitu sicco nocet,
sed rex cruentus, pretia qui saevae necis
sceptra et nefandos occupat thalamos patris.
invisa proles: sed tamen peior parens
quam natus, utero rursus infausto gravis,
egitque in ortus semet et matri impios
fetus regessit, quique vix mos est feris,
fratres sibi ipse genuit: implicitum malum
magisque monstrum Sphinge perplexum sua.
Te, te cruenta sceptra qui dextra geris,
te pater inultus urbe cum tota petam
et mecum Erinyn pronubam thalami traham,
traham sonantis verbera, incestam domum
vertam et penates impio Marte obteram.
Proinde pulsum finibus regem ocius
agite exulem. quodcumque funesto gradu
solum relinquet, vere florifero virens
reparabit herbas; spiritus pueros dabit
vitalis aura, veniet et silvis decor.
Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor,
comitatus illo dignus, excedent simul.
et ipse rapidis gressibus sedes volet
effugere nostras, sed graves pedibus moras
addam et tenebo. repet incertus viae,
baculo senili triste praetemptans iter.
eripite terras, auferam caelum pater.'

(στ. 626-658)

Στο λόγο του ο Λάιος δίνει την εξήγηση για το κακό που έχει πέσει στη Θήβα και γι' αυτό θεωρείται ότι τόσο η συγκεκριμένη σκηνή όσο και η σκηνή της θυσίας από τη Μαντώ, είναι εξηγητικές, χωρίς να προσφέρουν ιδιαίτερα στην εξέλιξη της δράσης ούτε στην προώθηση της πλοκής.²¹⁶ Ο Σενέκας έχοντας ήδη παρουσιάσει τα φαντάσματα της Αγαύης και του Πενθέα, παρουσιάζει τα κακώς κείμενα του παρόντος ως απότοκο

²¹⁶ Owen 1968, 311

ανάλογων καταστάσεων από το παρελθόν.²¹⁷ Ως εκ τούτου, ο Λάιος επιβεβαιώνει ότι το πιο μεγάλο κακό στη Θήβα είναι ο έρωτας της μάνας (629-630 *maximum Thebis scelus maternus amor est*).

Η Θήβα, σύμφωνα με τον Λάιο, δεν αφανίζεται από την οργή των θεών αλλά από ανθρώπινη αμαρτία (631-632 *patria, non ira deum sed scelere raperis*). Ο λοιμός είναι αποτέλεσμα εγκλήματος, οπότε αποτελεί τιμωρία.²¹⁸ Αιτία όλης αυτής της κατάστασης είναι ο ματωμένος βασιλιάς της (*rex cruentus*) που έχει λάβει ως βραβείο για το φόνο του πατέρα του, αφενός τον θρόνο του και αφετέρου τον ανίερο γάμο του με τη μητέρα του (*nefandos thalamus*). Αυτή η ανόσια ένωση έχει δημιουργήσει μια καταραμένη γενιά (*invisa proles*), αφού ο πατέρας είναι ταυτόχρονα και αδελφός των παιδιών του (*fratres sibi ipsi genuit*). Το ανοσιούργημα αυτό, που ούτε στα ζώα δεν συναντάται, συγκρίνεται και θεωρείται μεγαλύτερο τερατούργημα ακόμα και από τη Σφίγγα²¹⁹ (640-641 *implicitum malum magisque monstrum Sphinge perplexum sua*), γεγονός που μας παραπέμπει στον Οιδίποδα, ο οποίος από δολοφόνος τεράτων, αποδείχθηκε ο ίδιος τέρας και από λύτης αινιγμάτων, έγινε ο ίδιος γρίφος και αίνιγμα.²²⁰

Στη συνέχεια, απευθύνεται στον Οιδίποδα και τον απειλεί με καταστροφή του οίκου του, με την οποία θα τον εκδικηθεί ο ανεκδίκητος πατέρας (*pater inultus*), και με εμφύλιο πόλεμο που θα εξαλείψει τη γενιά του.

‘Te, te cruenta sceptrā qui dextra geris,
te pater inultus urbe cum tota petam
et mecum Erinyn pronubam thalami traham,
traham sonantis verbera, incestam domum
vertam et penates impio Marte obteram.’

(στ. 642-646)

²¹⁷ Boyle 2011, 257

²¹⁸ Davis 1991, 151-152

²¹⁹ Η Σφίγγα παρουσιάζεται στον Σενέκα εντελώς διαφορετικά απ’ ότι στον Σοφοκλή, όπου ο θρίαμβος του Οιδίποδα επί της Σφίγγας του προσφέρει την εξουσία της Θήβας ως ανταμοιβή και τον σπλίζει με σιγουριά και αυτοπεποίθηση. Αντίθετα ο Σενέκας, μολοντί περιγράφει αναλυτικά τη συνάντηση του Οιδίποδα με το τέρας (στ. 92-102), της δίνει αρνητική χροιά. Ο Οιδίποδας θεωρεί ότι η κατάρα της Σφίγγας (στ. 104-108) και το απαίσιο αίνιμά της (στ. 246) καταστρέφουν τη Θήβα και γι’ αυτό η νίκη επί της Σφίγγας αποτελεί μάλλον βάρος παρά επιτυχία. Βλ. και Boyle 2011, 135-136.

²²⁰ Boyle 2011, 260

Ο Λάιος στρέφεται και στον λαό της Θήβας και τους συμβουλεύει να διώξουν μακριά από τα σύνορα της πόλης τον βασιλιά τους. Μόνο εάν εξοριστεί και χαθεί από τη χώρα, θα επανέλθει η ομαλότητα στην πόλη, η φύση θα ξαναβρεί την ομορφιά της και όλα τα κακά, η Αρρώστια και ο Θάνατος, θα εξαφανιστούν μαζί του (652-653 *Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor, comitatus illo dignus, excedent simul*). Ο λόγος του Λαΐου ολοκληρώνεται με την προφητεία του για την τύφλωση του Οιδίποδα.

'eripite terras, auferam caelum pater.'

(στ. 658)

Επί της ουσίας, παρατηρούμε ότι ο λόγος του Λαΐου παρουσιάζει ομοιότητες με τον λόγο του Τειρεσία στον Σοφοκλή (*Οιδ. Τ. στ. 447-462*),²²¹ καθώς και στις δύο περιπτώσεις αποκαλύπτεται η αλήθεια για την ταυτότητα του δράστη τόσο ξεκάθαρα, που κανείς δεν μπορεί να πιστέψει ότι φονιάς του Λαΐου είναι ο Οιδίποδας. Βέβαια, διαφοροποιείται αναφορικά με τον τρόπο της αποκάλυψης. Στον Σοφοκλή η πρώτη αποκάλυψη για τον δράστη της δολοφονίας προκύπτει μέσα από τη φιλονικία του Οιδίποδα με τον Τειρεσία, μετά από έναν εκρηκτικό διάλογο 162 στίχων (*Οιδ. Τ. στ. 300-462*), όπου καθένας ξεδίπλωσε πτυχές του χαρακτήρα του.²²²

Ο Σενέκας όμως επιλέγει μία πιο θεαματική αποκάλυψη και το επιτυγχάνει με την αναλυτική περιγραφή της Νεκρομαντείας. Η αλήθεια για τον Οιδίποδα αποκαλύπτεται μέσω φαντασμάτων και ανατριχιαστικών θεαμάτων και όχι μέσω λογικής διερεύνησης, όπως γίνεται στον Σοφοκλή, και συνοδεύεται από ατμόσφαιρα γεμάτη κακούς οιωνούς, αιματηρούς βωμούς και βαριές σκιές.²²³ Ο Σενέκας δίνει έμφαση στη δημιουργία αυτής της εφιαλτικής και τερατώδους ατμόσφαιρας, γιατί βλέπει την τραγωδία ως το όχημα για την οπτική και φρικιαστική αποκάλυψη της αλήθειας.²²⁴ Στην πραγματικότητα, η σκηνή της Νεκρομαντείας είναι κοσμική, αφού ο Σενέκας κατορθώνει να συμπλέξει όχι μόνο τον ανθρωπινό Επάνω με τον Κάτω Κόσμο, αλλά και τα γήινα με τα καταχθόνια.

²²¹ Boyle 2011, 263

²²² Για τη σκηνή του διαλόγου του Οιδίποδα με τον Τειρεσία στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή βλ. Ahl 1991, 67-93 και Segal 2001, 116-122.

²²³ Boyle 2011, Iv και Segal 2001, 198-199

²²⁴ Staley 2010, 113

2.3. Κρέων

Για τον ίδιο λόγο ο Σενέκας συμπύσσει και την ιδιαίτερα αναλυτική σκηνή της λογομαχίας του Οιδίποδα με τον Κρέοντα, όπως την παρουσιάζει ο Σοφοκλής (Οιδ. Τ. στ. 512-678). Όπως βλέπουμε και στα δύο έργα, η αποκάλυψη ότι ο Οιδίποδας είναι ο δολοφόνος του Λαΐου, οδηγεί τον ήρωα στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για πολιτική συνομωσία εις βάρος του. Ως συνέπεια, ακολουθεί η λογομαχία του Οιδίποδα με τον Κρέοντα, κατά την οποία ο τελευταίος μάταια προσπαθεί να αποδείξει την αθωότητά του και το αβάσιμο των κατηγοριών που του προσάπτει ο Οιδίποδας.

Στον *Οιδίποδα Τύραννο* η εν λόγω σκηνή παρουσιάζεται αναλυτικά, αφενός γιατί μέσω αυτής παρουσιάζεται η αυταρχικότητα και η τυφλότητα του κραταιού βασιλιά και αφετέρου γιατί από δραματικής άποψης η σκηνή αυτή κρατά την προσοχή μας μακριά από την ιστορία του Οιδίποδα και την αποκάλυψη της ταυτότητάς του, κερδίζοντας έτσι το έργο σε ένταση και ενδιαφέρον.²²⁵ Το αθηναϊκό κοινό μεταφέρεται στο οικείο έδαφος της νομικής επιχειρηματολογίας,²²⁶ όπου ως κατήγορος ο Οιδίποδας οδηγείται στο συμπέρασμα της συνομωσίας, στηριζόμενος σε αποδεικτικά στοιχεία που καθιστούν τη συγκεκριμένη κατηγορία διόλου παράλογη. Ως πιθανός διάδοχος του θρόνου, ο Κρέων ήταν αυτός που πρότεινε στον Οιδίποδα να καλέσουν τον Τειρεσία (στ. 288), ο οποίος ενώ γνώριζε την μαντική και ήταν σοφός (στ. 562-563), ποτέ μέχρι τώρα δεν είχε αποκαλύψει τίποτα απ' όλα αυτά (στ. 566-568).

Παράλληλα, ο Κρέων διατηρώντας την ψυχραιμία του και στηριζόμενος στη λογική του, προσπαθεί να αποδείξει την αθωότητά του με το επιχείρημα ότι η εξουσία θα ήταν ένα βάρος γι' αυτόν, αφού δεν θα του προσέφερε τίποτε παραπάνω σε τιμές. Αντίθετα, θα αναγκαζόταν να κάνει πράγματα παρά τη θέλησή του (στ. 587-593). Επομένως, είναι άδικη η κατηγορία εις βάρος του και γι' αυτό θα πρέπει ο Οιδίποδας να βρει στοιχεία που την αποδεικνύουν και όχι να τον κατηγορεί αυθαίρετα λόγω της καχυποψίας του.

Κρ. τούτ' ἄλλ', ἐάν με τῶ τερασκόπῳ λάβῃς
 κοινῇ τι βουλευσάντα, μή μ' ἀπλῆ κτάνῃς
 ψήφῳ, διπλῆ δέ, τῆ τ' ἐμῆ καὶ σῆ, λαβῶν,

²²⁵ Segal 2001, 123-124

²²⁶ Segal 2001, 124

*γνώμη δ' ἀδήλω μή με χωρίς αἰτιῶ.
οὐ γὰρ δίκαιον οὔτε τοὺς κακοὺς μάτην
χρηστοὺς νομίζειν οὔτε τοὺς χρηστοὺς κακοὺς.*

(στ. 605-610)

Αντίθετα, ο Σενέκας διεξέρχεται πολύ σύντομα τη συγκεκριμένη σκηνή αφού, δεδομένου ότι χρησιμοποιεί τον διάλογο για να παρουσιάσει γρήγορα τα γεγονότα, δεν στοχεύει τόσο στον χαρακτηρισμό των ομιλητών και στη δημιουργία δραματικής έντασης, όσο στο να κερδίσει χρόνο για μελοδραματικά γεγονότα.²²⁷

Ο Οιδίποδας, μολονότι μένει εμβρόντητος από την αποκάλυψη του φαντάσματος του Λαΐου, η οποία επιβεβαιώνει τους φόβους του (στ. 659-660 *Et ossa et artus gelidus invasit tremor. quidquid timebam facere fecisse arguor*), είναι βέβαιος για την αθωότητά του. Όντας βέβαιος πως γονείς του είναι ο Πόλυβος και η Μερόπη, δεν είναι δυνατόν να έχει διαπράξει τα ανοσιουργήματα για τα οποία τον κατηγορήσε ο νεκρός Λάιος.

*uterque defendit parens
caedem stuprumque. quis locus culpaе est super?*

(στ. 663-664)

Γι' αυτό, καταλήγει στο συμπέρασμα για συνομωσία μεταξύ του Κρέοντα και του Τειρεσία.

*mentitur ista praeferens fraudi deos
vates, tibi que sceptrum despondet mea.*

(στ. 669-670)

Ο Κρέων και σε αυτήν την περίπτωση, προσπαθεί να τον πείσει για την αθωότητά του, υποστηρίζοντας ότι φοβάται το βάρος που φέρει η ευτυχία της βασιλείας.

*si me fides sacrata cognati laris
non contineret in meo certum statu,
tamen ipsa me fortuna terreret nimis
sollicita semper.*

(στ. 672-675)

²²⁷ Mendell 1968, 120-121

Παράλληλα, δίνει έμφαση στην πίστη (*fides*)²²⁸ που τρέφει για τον θρόνο της αδερφής του και εμμένει στην επιθυμία του να διατηρήσει την ταπεινότητα της θέσης του (687 *Solutus onere regio regni bonis fruor*). Ο Οιδίποδας όμως δεν πείθεται, γιατί πιστεύει ότι η καλοτυχία δεν έχει όρια (694 *Quod dest. secunda non habent umquam modum*).

Ο Σενέκας στο σημείο αυτό εισάγει την άποψη που επαναλαμβάνεται και στο έργο που έγραψε για τον νεαρό μαθητή του, Νέρωνα.

Facit quidem avidos nimia felicitas, nec tam temperatae cupiditates sunt umquam, ut in eo, quod contigit, desinant; gradus a magnis ad maiora fit, et spes improbissimas complectuntur insperata adsecuti;

(*De Clementia* 1.1.7)

Ταυτόχρονα, βρίσκει την ευκαιρία να σχολιάσει τον φόβο ως βασικό και ισχυρό όπλο στα χέρια των τυράννων, με τους οποίους συνδέθηκε ολόκληρη η ζωή του.

Οιδ. *Odia qui nimium timet
regnare nescit. regna custodit metus.*

Κρ. *Qui sceptru duro saevus imperio regit
timet timentis. metus in auctorem redit.*

(στ. 703-706)

Ο φόβος είναι ο μεγάλος φρουρός της τυραννικής εξουσίας, αφού οι τύραννοι φροντίζουν να βγάζουν από τη μέση όποιον φοβούνται ότι μπορεί να τους βλάψει, ενώ παράλληλα και οι υπήκοοι, όταν φοβούνται, δεν μπορούν να διεκδικήσουν την εξουσία.

Οιδ. *Dubia pro certis solent
timere reges.*

(στ. 699)

Επομένως, ενεργώντας ως ένας γνήσιος τύραννος, ο Οιδίποδας αποφασίζει με συνοπτικές διαδικασίες την προφυλάκιση του Κρέοντα ως υπόπτου για συνομωσία, γεγονός που αποτελεί πρωτοτυπία σε σχέση με το σοφόκλειο έργο, επειδή είναι δυνατόν ο Σενέκας να αφορμάται από τις πρακτικές που ακολουθούσε ο Νέρων, προκειμένου να αποδυναμώσει

²²⁸ Για την πίστη (*fides*) ως βασική ρωμαϊκή αρχή βλ. Boyle 2011, 267.

τους πιθανούς συνωμότες και αντιπάλους του (Τακ. *Ann.* 15.56-58). Δεδομένου ότι η καταγωγή του Οιδίποδα από τον Πόλυβο και την Μερόπη δεν έχει αμφισβητηθεί, όπως συνέβη στον *Οιδίποδα Τύραννο* (στ. 415 ἄρ' οἶσθ' ἀφ' ὧν εἶ;), είναι βέβαιος ότι τα όσα αποκάλυψε το φάντασμα του Λαΐου σχετικά με την αιμομιξία και την πατροκτονία είναι αποκυήματα της φαντασίας του Κρέοντα και αποτελούν μέρος της συνωμοτικής πλεκτάνης που έχει συνυφάνει με τον Τειρεσία, με σκοπό την έκπτωσή του από το βασιλικό αξίωμα.

2.4. Η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα

Ο Σενέκας διαφοροποιείται έναντι του Σοφοκλή και στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει την τιμωρία του Οιδίποδα, μολονότι και στις δύο περιπτώσεις η αυτοτύφλωση του ήρωα παρουσιάζεται μέσα από την αφήγηση της αγγελικής ρήσης.

Στο σοφόκλειο έργο ο Οιδίποδας, μόλις αντικρίζει την Ιοκάστη να κρέμεται νεκρή, δεμένη με πλεκτή θηλιά, αρπάζει τις χρυσές πόρπες των ρούχων της και χτυπά τα δυο του μάτια, για να μην βλέπουν στο μέλλον ούτε τα φοβερά που έκανε, ούτε εκείνους που δεν έπρεπε.

ἀποσπάσας γὰρ εἰμάτων χρυσηλάτους
περόνας ἀπ' αὐτῆς, αἴσιν ἐξεστέλλετο,
ἄρας ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων,
αὐδῶν τοιαῦθ', ὀθύνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν
οὔθ' οἷ' ἔπασχεν οὔθ' ὀποῖ' ἔδρα κακά,
ἀλλ' ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὐς μὲν οὐκ ἔδει
ὀψοῖαθ', οὐς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσοῖατο.

(στ. 1268-1274)

Με τέτοιες κατάρες χτυπούσε τα μάτια του πολλές φορές, ενώ το μαύρο αίμα έρρεε από τα βλέφαρά του σαν βροχή, βρέχοντας τα γένια του.

τοιαῦτ' ἐφυμνῶν πολλάκις τε κούχ' ἄπαξ
ἦρασσ' ἐπαίρων βλέφαρα. φοίνιαι δ' ὀμοῦ
γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίεσαν
φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὀμοῦ μέλας
ὄμβρος χάλαζά θ' αἵματοῦσς' ἐτέγγετο.

(στ. 1275-1279)

Ως εκ τούτου, η τύφλωση του Οιδίποδα παρουσιάζεται ως μία αυθόρμητη αντίδραση στη θέα της νεκρής Ιοκάστης.²²⁹

Αντίθετα, ο Σενέκας παρουσιάζει την αυτοτύφλωση πιο αναλυτικά με ανατριχιαστικές και μακάβριες λεπτομέρειες, στην προσπάθειά του να διατηρήσει ζωντανό το ενδιαφέρον του κοινού του μέχρι την τελική αιματηρή σκηνή.²³⁰

Καταρχάς, ο αγγελιαφόρος αφηγείται την τύφλωση του Οιδίποδα όχι ως πράξη που προκαλείται από τον θάνατο της Ιοκάστης, αφού η ίδια είναι ακόμα ζωντανή, αλλά ως τιμωρία για το όνειδος και την ντροπή που αισθάνεται ο Οιδίποδας.²³¹

'itane? tam magnis breves
poenas sceleribus solvis atque uno omnia
pensabis ictu? moreris. hoc patri sat est.
quid deinde matri, quid male in lucem editis
natis, quid ipsi, quae tuum magna luit
scelus ruina, flebili patriae dabis?'

(στ. 936-941)

'hactenus fundent levem
oculi liquorem. sedibus pulsi suis
lacrimas sequantur. di maritales statim
fodiantur oculi'

(στ. 954-957)

Στη συνέχεια, η περιγραφή της σκηνής γίνεται πιο ανατριχιαστική και ο Οιδίποδας παρουσιάζεται ως ένας παθιασμένος πρωταγωνιστής που πράττει κάτι ανάλογο των εγκλημάτων του.²³² Γεμάτος οργή, βάζει τα χέρια του στα μάτια του και τα ξεριζώνει, ουρλιάζοντας από τον πόνο.

dixit atque ira furit.
ardent minaces igne truculento genae
oculique vix se sedibus retinent suis.
violentus audax vultus iratus ferox
iam iam eruentis. gemuit et dirum fremens

²²⁹ Boyle 2011, 324

²³⁰ Mans 1984, 101

²³¹ Boyle 2011, lxvi

²³² Littlewood 2004, 84

manus in ora torsit. at contra truces
oculi steterunt et suam intenti manum
ultra insecuntur, vulneri occurrunt suo.
scrutatur avidus manibus uncis lumina,
radice ab ima funditus vulsos simul
evolvit orbis. haeret in vacuo manus
et fixa penitus unguibus lacerat cavos
alte recessus luminum et inanes sinus
saevitque frustra plusque quam satis est furit.
tantum est periculum lucis. attollit caput
cavisque lustrans orbibus caeli plagas
noctem experitur.

(στ. 957-973)

Η οπτικοακουστική εικόνα που δημιουργεί ο Σενέκας, διακρίνεται για τον ωμό ρεαλισμό της και επιτείνει την αίσθηση του μακάβριου που ευθύς εξ αρχής προσπαθεί να σχεδιάσει.²³³ Αυτό το αιματηρό θέαμα, στο οποίο άλλωστε το ρωμαϊκό κοινό ήταν συνηθισμένο,²³⁴ δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό των τραγωδιών του Σενέκα ως «τραγωδίες αίματος»,²³⁵ ενώ ταυτόχρονα προειδοποιεί το κοινό του για την καταστροφική δύναμη και τις ολέθριες συνέπειες, στις οποίες μπορούν να οδηγήσουν τα ανεξέλεγκτα συναισθήματα.²³⁶

Επί της ουσίας, η μεγάλη διαφορά μεταξύ των δύο σκηνών εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο επιλέγεται η αυτοτύφλωση. Ο Σοφοκλής παρουσιάζει την τύφλωση του Οιδίποδα ως μία ενστικτώδη αντίδραση που προκαλείται από τον απαγχονισμό της Ιοκάστης. Ο ήρωας συγκλονισμένος από τις αποκαλύψεις που ο ίδιος έφερε πριν λίγο στο φως, τελεί υπό πλήρη σύγχυση. Παρασυρμένος από τα συναισθήματα της απόγνωσης και της οργής, οδηγείται στην απονενομημένη πράξη, κλείνοντας με τον πιο φρικτό τρόπο τον κύκλο αίματος που ο ίδιος άνοιξε με τα ειδικά εγκλήματα που διέπραξε εν αγνοία του.

Στον Σενέκα όμως ο Οιδίποδας οδηγείται στην τύφλωση με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Μετά την πρώτη ταραγμένη αντίδρασή του,

²³³ Mans 1984, 107

²³⁴ Για την προτίμηση και τον εθισμό του Ρωμαϊκού κοινού στα αιματηρά θεάματα βλ. Monaghan 2003.

²³⁵ Motto 1973, 82

²³⁶ Mans 1984, 110-111 και 114

το όλο εγχείρημα αποφασίζεται κατόπιν σκέψης και περισυλλογής. Μόλις επιβεβαιώνονται οι φόβοι του Οιδίποδα και η τραγική αλήθεια και έχοντας πλήρη συναίσθηση της ενοχής του, ο ήρωας αναλογίζεται ποια είναι η πιο κατάλληλη τιμωρία για τα σωρευμένα εγκλήματα που έχει διαπράξει, ακόμα κι αν ήταν ακούσια.

2.5. Η αυτοκτονία της Ιοκάστης

Η αυτοκτονία της Ιοκάστης αποτελεί άλλο ένα σημείο σημαντικής διαφοροποίησης ανάμεσα στα δύο έργα, όχι μόνο όσον αφορά στο χρονικό σημείο του έργου κατά το οποίο εκτελείται, αλλά και ως προς τον τρόπο αυτοκτονίας που επιλέγει ο κάθε δραματογράφος.

Ο Σοφοκλής ακολουθώντας το τυπικό της ελληνικής τραγωδίας, σύμφωνα με το οποίο δεν εκτελούνται επί σκηνής ούτε φόνοι ούτε αυτοκτονίες (Αριστ. Ποιητ. 1453b), παρουσιάζει τον θάνατο της Ιοκάστης μέσω της αγγελικής ρήσης και μάλιστα πριν την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα.

*οὐδὲ δὴ κρεμαστὴν τὴν γυναικ' ἐσείδομεν,
πλεκταῖσιν ἑώραις ἐμπεπλεγμένην. ὃ δέ
ὄπως ὄρα νιν, δεινὰ βρυχηθεὶς τάλαι
χαλᾶ κρεμαστὴν ἀρτάνην.*

(Οιδ. Τ. 1263-1266)

Ο Οιδίποδας ορμά προς τὰ νυμφικά λέχη και βρίσκει την Ιοκάστη νεκρή, κρεμασμένη με πλεκτή θηλιά. Ο θάνατος που επιλέγει ο Σοφοκλής δεν είναι τυχαίος.

Η Ιοκάστη καθ' όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας που διενεργούσε ο Οιδίποδας, προκειμένου να ανακαλύψει την ταυτότητά του, βρίσκεται επί σκηνής με ανάμεικτα συναισθήματα. Αρχικά, αισθάνεται ανακούφιση που οι απόψεις της για την αδυναμία των θνητών να γνωρίζουν την μαντική (στ. 708-709) επιβεβαιώνονται με την είδηση που φέρνει ο Αγγελιαφόρος για τον θάνατο του Πόλυβου.

*ὦ θεῶν μαντεύματα,
ἴν' ἐστέ;*

(στ. 946-947)

Στη συνέχεια όμως, καθώς ο Άγγελος έχει αρχίσει να αποκαλύπτει στοιχεία που πιστοποιούν την ταυτότητα του Οιδίποδα, αντιλαμβάνεται την τραγική πραγματικότητα και προσπαθεί απεγνωσμένα να αποτρέψει τον Οιδίποδα από την περαιτέρω έρευνα.

Ιοκ. τί δ' ὄντιν' εἶπε; μηδὲν ἐντραπῆς. τὰ δὲ
ρήθέντα βούλου μηδὲ μεμνήσθαι μάτην.

Οιδ. οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγὼ λαβὼν
σημεῖα τοιαῦτ' οὐ φανῶ τοῦμὸν γένος.

Ιοκ. μὴ πρὸς θεῶν, εἶπερ τι τοῦ σαυτοῦ βίου
κῆδει, ματεύσης τοῦθ'· ἄλις νοσοῦσ' ἐγώ.

Οιδ. θάρσει· σὺ μὲν γὰρ οὐδ' ἐὰν τρίτης ἐγὼ
μητρὸς φανῶ τρίδουλος, ἐκφανεῖ κακῆ.

Ιοκ. ὅμως πιθοῦ μοι, λίσσομαι, μὴ δρᾶν τάδε.

Οιδ. οὐκ ἂν πιθοίμην μὴ οὐ τὰδ' ἐκμαθεῖν σαφῶς.

Ιοκ. καὶ μὴν φρονοῦσά γ' εὖ τὰ λῶστά σοι λέγω.

Οιδ. τὰ λῶστα τοίνυν ταῦτά μ' ἀλγύνει πάλαι.

Ιοκ. ᾧ δύσποτμ', εἶθε μήποτε γνοίης ὅς εἶ.

(στ. 1056-1068)

Επειδή ο Οιδίποδας επιμένει να συνεχίσει την έρευνα, αποχωρεί με ανησυχητική σιωπή, όπως παρατηρεί και ο χορός.

τί ποτε βέβηκεν, Οιδίπους, ὑπ' ἀγρίας
ἄξασα λύπης ἢ γυνή; δέδοιχ' ὅπως
μὴ 'κ τῆς σιωπῆς τῆσδ' ἀναρρήξει κακά.

(στ. 1073-1075)

Από εδώ και πέρα, η ψυχολογική της κατάσταση περιγράφεται από τον Εξάγγελο (στ. 1237-1251). Η Ιοκάστη όρμησε γεμάτη ταραχή στο συζυγικό δωμάτιο (πρὸς τὰ νυμφικά λέχη), τραβώντας τα μαλλιά της, και κλαίγοντας γοερά καλούσε τον νεκρό Λάιο που εξαιτίας του γέννησε παιδιά μiasμένα (δύστεκον παιδουργίαν). Θρηνούσε δε και για το συζυγικό κρεβάτι, πάνω στο οποίο γέννησε διπλό κακό, άνδρα από τον άνδρα της και παιδιά από το παιδί της.

γοᾶτο δ' εὐνάς, ἔνθα δύστηνος διπλοῦς
ἔξ ἀνδρὸς ἄνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι.

(στ. 1249-1250)

Επί της ουσίας, η Ιοκάστη δεν μπορεί να αντέξει το βάρος της ντροπής για το απεχθές έγκλημα, στο οποίο εν αγνοία της είχε συμμετάσχει. Σε μια τόσο μεγάλη ατίμωση μόνο ένα εξίσου ατιμωτικό τέλος ταιριάζει. Αυτό το τέλος επιλέγει ο Σοφοκλής, για να επισφραγίσει την ντροπή και την απέχθεια που αισθάνεται για τον εαυτό της η Ιοκάστη.

Αντίθετα, ο Σενέκας τοποθετεί την αυτοκτονία της Ιοκάστης μετά την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα. Βέβαια, μέχρι να φτάσει στο σημείο αυτό, ακολουθεί τον Σοφοκλή και κατά τον ίδιο τρόπο παρουσιάζει την Ιοκάστη να προσπαθεί να αποτρέψει τον Οιδίποδα από την αποκάλυψη της ταυτότητάς του, έχοντας ήδη καταλάβει την αλήθεια.

Sive ista ratio sive fortuna occultit,
latere semper patere quod latuit diu.
saepe eruentis veritas patuit malo.

(στ. 825-827)

Για τον λόγο αυτό, προτείνει στον Οιδίποδα να μην κάνει τίποτα, αλλά να αφήσει τη Μοίρα να αποκαλύψει την όποια αλήθεια υπάρχει, γιατί η σωτηρία της χώρας και του βασιλιά ταυτίζονται.

Magnum esse magna mole quod petitur scias.
concurrit illinc publica, hinc regis salus,
utrimque paria. contine medias manus.
nihil lacessas. ipsa se fata explicent.

(στ. 829-832)

Η Ιοκάστη εμφανίζεται επί σκηνης στην τελευταία πράξη μετά την αυτοτύφλωση του Οιδίποδα. Ορμά στη σκηνή ξέφρενη και άγρια σαν Μαινάδα.

Χορ. En ecce, rapido saeva prosiluit gradu
Iocasta vaecors

(στ. 1004-1005)

Αντίθετα από τον Οιδίποδα, ο οποίος αισθάνεται ότι έχει πληρώσει για το έγκλημα που έχει διαπράξει (στ. 999-1001), η Ιοκάστη βρίσκεται σε συναισθηματική αστάθεια,²³⁷ όπως παρατηρεί ο χορός.

²³⁷ Littlewood 2004, 87-88

dubitat afflictum alloqui;
cupit pavetque.

(στ. 1007-1008)

Ο Σενέκας στο σημείο αυτό εισάγει μια καινοτομία, παρουσιάζοντας μητέρα και γιο να έρχονται αντιμέτωποι μετά την αποκάλυψη της φρικτής αλήθειας μέσα σε συνθήκες ντροπής, προκειμένου να διερευνηθεί το είδος της συγγενικής σχέσης που υπάρχει μεταξύ τους.

Ιοκ. Quid te vocem?
natumue? dubitas? natus es. natum pudet?

(στ. 1009-1010)

Οι δυο τους είναι ανόσιο που συναντιούνται και γι'αυτό πρέπει να απομονωθούν, αφού η σχέση τους δεν είναι μόνο συζυγική αλλά και σχέση μητέρας και γιου.

Οιδ. Quis frui tenebris vetat?
quis reddit oculos? matris, en matris sonus!
perdidimus operam. congredi fas amplius
haut est nefandos. dividat vastum mare
dirimatque tellus abdita

(στ. 1012-1016)

Ωστόσο, παρά την απόγνωση που βρίσκεται η Ιοκάστη, προσπαθεί να απομακρύνει την ευθύνη από τον Οιδίποδα, αποδίδοντας την όλη κατάσταση στην Μοίρα.

Fati ista culpa est. nemo fit fato nocens.

(στ. 1019)

Υπαίτια θεωρείται η Μοίρα που κατηύθυνε τις πράξεις του Οιδίποδα και γι' αυτό ο Οιδίποδας πρέπει να απενοχοποιηθεί, εν αντιθέσει με τον Σοφοκλή, όπου η ευθύνη βαρύνει τον ήρωα μέχρι τέλους. Η ρητορική διάσταση, με την οποία το ρωμαϊκό κοινό ήταν απόλυτα εξοικειωμένο, είναι εμφανής, αφού η Ιοκάστη με τα επιχειρήματα που χρησιμοποίησε, προσπαθεί να απενοχοποιήσει τον Οιδίποδα.

Υπό τις συνθήκες αυτές, οδηγούμαστε στην αυτοκτονία της Ιοκάστης, η οποία πραγματοποιείται επί σκηνής μπροστά στα μάτια των

θεατών, αντίθετα με τη συνήθη θεατρική σύμβαση τόσο της αρχαίας ελληνικής (Αριστ. *Ποιητ.* 1453b) όσο και της ρωμαϊκής τραγωδίας, (Οράτιος *Ars Poetica* στ. 179-188). Κατά την προσφιλή του συνήθεια, ο Σενέκας επιλέγει ένα αιματηρό τέλος, με την Ιοκάστη να καλεί τον Οιδίποδα να ολοκληρώσει τα ανοσιουργήματά του, σκοτώνοντας και την μητέρα του.

Ιοκ. Agedum, commoda matri manum,
si parricida es. restat hoc operae ultimum.

(στ. 1032-1033)

Αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη για τα ανομήματα που συντελέστηκαν, αφού εξαιτίας της τα πάντα μπερδεύτηκαν και χάθηκε η ανθρώπινη τάξη.

Ιοκ. socia cur scelerum dare
poenas recusas? omne confusum perit,
incesta, per te iuris humani decus.
morere et nefastum spiritum ferro exige.

(στ. 1024-1027)

Για τον λόγο αυτό αρπάζει το σπαθί του Οιδίποδα, με το οποίο σκοτώθηκε και ο Λάιος (στ. 1034-1035) και το μπήγει στη γόνιμη κοιλιά της, που γέννησε και άνδρα και παιδιά, αναπαριστώντας με τον τρόπο αυτό μια συμβολική ανόσια ένωση, τόσο μοιραία όσο και η ένωση της αιμομιξίας που έχει συντελεστεί.²³⁸

Ιοκ. utrumne pectori infigam meo
telum an patenti conditum iugulo inprimam?
eligere nescis vulnus. hunc, dextra, hunc pete
uterum capacem, qui virum et natos tulit.

(στ. 1036-1039)

Η Ιοκάστη του Σενέκα επιλέγει έναν ηρωικό θάνατο με το σπαθί, ως μια συνήθη ρωμαϊκή τακτική με πολλά παραδείγματα,²³⁹ που όμως δεν αποτελεί μια ευγενή πράξη, όπως συμβαίνει συνήθως.²⁴⁰ Στην πραγματικότητα όμως θα μπορούσαμε να πούμε ότι αφορμάται από το

²³⁸ Boyle 2011, 351

²³⁹ Για τα ανάλογα ρωμαϊκά exempla βλ. Boyle 2011, 352.

²⁴⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα ευγενούς πράξης αποτελεί η αυτοκτονία της Λουκρητίας. Βλ. Λίβιο 1.58.9.

Στωϊκό πρότυπο, κατά το οποίο η αυτοκτονία είναι πράξη καθήκοντος, όταν εκτελείται για καλό σκοπό, προκειμένου να αποφευχθούν απαράδεκτες συνθήκες ζωής.²⁴¹ Η αυτοκτονία της Ιοκάστης αφορμάται από την ενοχή και τον αποτροπιασμό που αισθάνεται για τα ανοσιουργήματά της και αποτελεί τον μοναδικό τρόπο, για να εξιλεωθεί και να λυτρωθεί.

Το ενδιαφέρον όμως που παρουσιάζει η εν λόγω σκηνή, εντοπίζεται και σε μια άλλη πτυχή: στην ομοιότητά της με την δολοφονία της Αγριππίνας το 59 μ.Χ., όπως την παρουσιάζει ο Τάκιτος.

circumsistunt lectum percussores et prior trierarchus fusti caput eius adflixit. iam in mortem centurioni ferrum destringenti protendens uterum 'ventrem feri' exclamavit multisque vulneribus confecta est.

(*Ann.* 14.8.4)

Οι δύο σκηνές παρουσιάζονται πανομοιότυπες και δεδομένου ότι ο Τάκιτος είναι μεταγενέστερος του Σενέκα, θεωρείται ότι εμπνεύστηκε από τον *Οιδίποδα*, προκειμένου να περιγράψει τον τρόπο που δολοφονήθηκε η Αγριππίνα.²⁴² Λαμβάνοντας όμως υπ' όψιν μας ότι ο Τάκιτος, που μεγάλωσε στην γενιά αμέσως μετά τον Νέρωνα, χρησιμοποιεί στο έργο του στοιχεία που προέρχονται είτε από επιζώντες της Νερώνειας εποχής, είτε από δημόσια αρχεία (*Τακ. Ann.* 11.27, 13.20 και 15.74),²⁴³ θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι ο θάνατος της Ιοκάστης στον *Οιδίποδα* απηχεί αυτόν της Αγριππίνας και γι' αυτό το έργο είναι δυνατό να τοποθετηθεί μετά το 59 μ.Χ.

Άλλωστε, αν αναλογιστούμε την άποψη του Σενέκα για την τραγωδία, ότι αποτελεί μίμηση της ανθρώπινης ζωής (*De ira* 2.17 *effecit imitatio affectum, Ep.* 80.7 *humanae vitae mimus*), μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Σενέκας περιελάμβανε στις τραγωδίες του πραγματικά γεγονότα, τα οποία ενέπλεκε με τον αντίστοιχο ελληνικό μύθο.

2.6. Οι Χρησμοί του μαντείου

Ιδιαίτερος είναι και ο τρόπος που χρησιμοποιούν τους χρησμούς τα δύο έργα. Το μαντείο των Δελφών προφήτευσε ότι ο *Οιδίποδας* θα σκοτώσει τον πατέρα του και θα παντρευτεί την μητέρα του. Ο χρησμός αυτός

²⁴¹ Boyle 2011, 352

²⁴² Boyle 1997, 101-102

²⁴³ Champlin 2003, 38-39

παρουσιάζεται και στα δύο έργα αλλά σε διαφορετική θέση και με διαφορετική λειτουργία.

Στον *Οιδίποδα Τύραννο* ο χρησμός αναφέρεται στο μέσον του έργου, πρώτα από την Ιοκάστη (στ. 711-714) και στη συνέχεια από τον Οιδίποδα (στ. 787-793). Η Ιοκάστη στην προσπάθειά της να πείσει τον Οιδίποδα για το αμφίβολον της μαντικής, αφού δεν υπάρχει θνητός που να κατέχει την μαντική τέχνη,

Ιοκ. καὶ μάθ' οὔνεκ' ἐστὶ σοι
βρότειον οὐδὲν μαντικῆς ἔχον τέχνης.
φανῶ δέ σοι σημεία τῶνδε σύντομα.

(στ. 708-710)

του παραθέτει τον χρησμό που πριν από χρόνια έλαβε ο Λάιος, ότι δηλαδή θα τον σκοτώσει το παιδί που θα γεννιόταν από αυτόν και την ίδια.

Ιοκ. χρησμός γὰρ ἤλθε Λαῖῳ ποτ', οὐκ ἐρῶ
Φοίβου γ' ἅπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο,
ὡς αὐτὸν ἔξει μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν,
ὅστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κἀκείνου πάρα.

(στ. 711-714)

Ο χρησμός αυτός, κατά την Ιοκάστη, αποδεικνύει την αναξιπιστία της μαντικής (710 *φανῶ δέ σοι σημεία τῶνδε σύντομα.*), αφού τελικά ο Λάιος σκοτώθηκε από άγνωστους ληστές (715-716 *ξένοι ποτε λησταί φονεύουσ'*) και όχι από τον γιο του. Βέβαια, ο σκεπτικισμός της Ιοκάστης δεν βιάλλει τους θεούς, αφού, όπως λέει, αυτοί είναι σε θέση να φανερώσουν την αλήθεια (στ. 724-725), αλλά τους θνητούς ερμηνευτές τους σε μια προσπάθεια να αποφύγει την *ὑβριν*.²⁴⁴

Επομένως, η λειτουργία του χρησμού του Λαΐου εντοπίζεται στην προσπάθεια της Ιοκάστης να αναιρέσει το κύρος της μαντικής,²⁴⁵ προκειμένου να αποδείξει στον Οιδίποδα ότι οι προφητείες του Τειρεσία δεν είναι αξιόπιστες, οπότε δεν χρειάζεται να ανησυχεί για όσα προέβλεψε ο μάντης γι' αυτόν. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι επιλέγει

²⁴⁴ Για τον σκεπτικισμό της Ιοκάστης σε ό, τι αφορά τους χρησμούς και για την αποδοκιμασία του Χορού αναφορικά με τη θέση αυτή βλ. Scodel 1982.

²⁴⁵ Segal 2001, 128

αυτήν τη χρονική στιγμή, για να μιλήσει για ένα παρελθόν με το οποίο είχε ζήσει τόσα χρόνια.²⁴⁶

Ο Οιδίποδας ακούγοντας την αφήγηση της Ιοκάστης σχετικά με το χρησμό που έλαβε κάποτε ο Λάιος και με τη φήμη (φάτις) που αφορά στη δολοφονία του, αναστατώνεται. Εντούτοις, η αναστάτωση αυτή δεν οφείλεται τόσο στον πανομοιότυπο με τον δικό του χρησμό του Λαΐου, όπως θα ήταν και το αναμενόμενο, όσο στον τόπο όπου δολοφονήθηκε ο Λάιος.

Ιοκ. ὥσπερ γ' ἡ φάτις, ξένοι ποτὲ
λησται φονεύουσ' ἐν τριπλαῖς ἀμαξιτοῖς.

(στ. 715-716)

Με αφορμή το τρίστρατο αυτό, αρχίζει να αφηγείται τις συνθήκες που τον οδήγησαν εκεί, ότι δηλαδή κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου κάποιος μεθυσμένος τον αποκάλεσε νόθο γιο του Πόλυβου (780 πλαστός ὡς εἶην πατρί). Ωστόσο, παρά τις διαβεβαιώσεις των γονέων του για το αντίθετο, ο Οιδίποδας δεν μπορούσε να ησυχάσει (785-786 ὁμως δ' ἔκνιζέ μ' ἀεὶ τοῦθ' ὑφέϊρπε γὰρ πολὺ). Για να βεβαιωθεί, πήγε στο μαντείο των Δελφών, όπου ο Φοῖβος δεν του έδωσε σαφή απάντηση στο ερώτημά του, αλλά του φανέρωσε έναν χρησμό που όριζε ανομολόγητα και φρικτά πράγματα.

Οιδ. καὶ μ' ὁ Φοῖβος ὧν μὲν ἰκόμην
ἄτιμον ἐξέπεμψεν, ἄλλα δ' ἄθλια
καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προύφηγεν λέγων,
ὡς μητρὶ μὲν χρειή με μιχθῆναι, γένος δ'
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὄραν,
φονεὺς δ' ἐσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός.

(στ. 788-793)

Ότι είναι το πεπρωμένο του να συννευρεθεί με την μητέρα του (μιχθῆναι) και να γεννήσει μια ανυπόφορη γενιά (γένος ἄτλητον) και ότι θα σκοτώσει τον πατέρα του. Το γεγονός αυτό τον ώθησε να εγκαταλείψει την Κόρινθο αμέσως, για να μην εκπληρώσει τον χρησμό, φτάνοντας έτσι στο τρίστρατο.

Παρά το γεγονός ότι ο χρησμός του Οιδίποδα αναφέρει την αιμομιξία και τα παιδιά που θα προέλθουν από αυτόν, όπως ακριβώς

²⁴⁶ Segal 2001, 128

προέβλεψε πριν λίγο και ο Τειρεσίας (στ. 457-460), ο Οιδίποδας δεν μπορεί να αντιληφθεί την ομοιότητα αυτή, αλλά εστιάζει στη μικρή λεπτομέρεια του τρίστρατου, που κατά τη διήγησή της αποκάλυψε η Ιοκάστη και η οποία μπορεί να οδηγήσει στον δολοφόνο του Λαΐου, που είναι ο υπαίτιος για τη δεινή κατάσταση της Θήβας. Καθώς ο Οιδίποδας αρχίζει σταδιακά να συνειδητοποιεί ότι υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να είναι αυτός ο φονιάς του νεκρού βασιλιά, εναντίον του οποίου εξαπέλυσε πριν λίγο φοβερές κατάρες (στ. 246-254), βρίσκεται σε απόγνωση, γιατί λόγω του χρησμού δεν πρέπει να επιστρέψει και να πατήσει το χώμα της πατρίδας του, για να μην εκπληρωθούν οι προφητείες.

Ο Σοφοκλής αποκρύπτει εσκεμμένα μέχρι αυτό το κρίσιμο σημείο την αφήγηση σχετικά με τον χρησμό του Οιδίποδα ούτως, ώστε να επιτείνει τις συνθήκες φρίκης και τρόμου στο κοινό του μετά τις αφηγήσεις της Ιοκάστης για τις συνθήκες θανάτου του Λαΐου και για τον χρησμό σχετικά με το παιδί της, που ήδη έχουν προηγηθεί.²⁴⁷ Επομένως, οι χρησμοί χρησιμοποιούνται στο σημείο αυτό, που αποτελεί καμπή για την υπόθεση του έργου – καθώς ο Οιδίποδας συνειδητοποιεί ότι μπορεί να είναι αυτός που ευθύνεται για τη δεινή κατάσταση της Θήβας – προκειμένου το έργο να κερδίσει σε ένταση και αγωνία.

Ενώ όμως ο Σοφοκλής χρησιμοποιεί τον χρησμό του Οιδίποδα ως το όχημα που θα οδηγήσει την πλοκή της ιστορίας του σε άλλα μονοπάτια, ο Σενέκας τοποθετεί τον χρησμό στην αρχή του έργου του.

infanda timeo: ne mea genitor manu
perimatur. hoc me Delphicae laurus monent
aliudque nobis maius indicunt scelus.
est maius aliquod patre mactato nefas?
pro misera pietas! eloqui fatum pudet.
thalamos parentis Phoebus et diros toros
nato minatur impia incestos face.
hic me paternis expulit regnis timor.

(*Oed.* στ. 15-22)

Μολονότι και στα δύο έργα ο χρησμός είναι υπεύθυνος για την αυτοεξορία του Οιδίποδα από την Κόρινθο (*Oed.* 22-25, *Οιδ. Τ.* 794-797), στον Σενέκα έχει μία επιπλέον λειτουργία. Χρησιμοποιείται, προκειμένου

²⁴⁷ Segal 2001, 128

να βοηθήσει στη δόμηση της ψυχολογίας του ήρωα.²⁴⁸ Το γεγονός ότι ο Οιδίποδας είναι προορισμένος από τη Μοίρα (*fatum*) για τα ειδεχθή εγκλήματα της πατροκτονίας και της αιμομιξίας,²⁴⁹ επιτείνει τον φόβο και την αγωνία του (*infanda timeo*) και συμβάλλει στη δημιουργία ενός ιδιαίτερα αρνητικού κλίματος. Επί της ουσίας, θα λέγαμε ότι ο χρησμός που σε νεαρή ηλικία έλαβε ο Οιδίποδας, συντείνει στην επιβεβαίωση της ενοχής που αισθάνεται ευθύς εξ αρχής.

Ο Οιδίποδας παρουσιάζεται να είναι προορισμένος από την Μοίρα για πολύ μεγάλα εγκλήματα. Για το λόγο αυτό θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι ο Σενέκας ίσως αναφέρεται στον Νέρωνα. Όπως μαρτυρείται από τους ιστορικούς,²⁵⁰ όταν γεννήθηκε ο Νέρωνας η μητέρα του Αγριππίνα ρώτησε τους αστρολόγους για τη Μοίρα του και η απάντηση ήταν ότι θα κυβερνήσει, αλλά θα σκοτώσει τη μητέρα του. Η προφητεία αυτή ακολούθησε τον Νέρωνα καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, μέχρι που πραγματοποιήθηκε το 59 μ.Χ. με την οργάνωση της δολοφονίας της Αγριππίνας από τον ίδιο.

Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τα λόγια του πατέρα του Δομίτιου που, μόλις γεννήθηκε ο Νέρων, δήλωσε ότι είναι αδύνατον να προέλθει από αυτόν και την Αγριππίνα κάτι που δεν θα ήταν αποτρόπαιο ή επιζήμιο για το δημόσιο συμφέρον (Σουητ. *Nero* 6), υποδηλώνει τη βαριά μοίρα που συνόδευε τον Νέρωνα από την πρώτη στιγμή της γέννησής του. Αυτά τα φρικτά προμηνύματα επαληθεύτηκαν με τα εγκλήματα στα οποία επιδόθηκε κατά τη διάρκεια της εξουσίας του (Τάκ. *Ann.* 15.60, 15.71, 16.16 και Σουητ. *Nero* 19.3 και 27.1).

Ως εκ τούτου, λαμβάνοντας υπ' όψιν μας και τη συνεργασία του Νέρωνα με την Αγριππίνα στη δολοφονία του θετού πατέρα του, Αυτοκράτορα Κλαυδίου (Σουητ. *Nero* 33), καθώς και τις φήμες περί αιμομιξίας μεταξύ τους (Τάκ. *Ann.* 13.13, 14.2, Σουητ. *Nero* 28.2, Δίων Κάσσιος *Hist. Rom.* 62.11.3-4), μπορούμε να εικάσουμε ότι ο χρησμός που δόθηκε στον Οιδίποδα απηχεί τα δυσοίωνα προμηνύματα που συνόδευαν και τη ζωή του Νέρωνα και γι' αυτό ο Σενέκας τον τοποθετεί στην αρχή του έργου.

²⁴⁸ Boyle 2011, lvii

²⁴⁹ Για την έννοια της Μοίρας (*fatum*) στο έργο του Σενέκα βλ. Boyle 2011, 115-116.

²⁵⁰ Τάκ. *Ann.* 14.9.5, Σουητ. *Nero* 6.1 και Δίων *Hist. Rom.* 61.2.2.

Παρατηρούμε ότι ο Σενέκας επιλέγει μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση από αυτήν του Σοφοκλή, που στόχο είχε το θέαμα με τη δημιουργία ζωντανών και φρικιαστικών σκηνών και τη χρήση τεράτων και φαντασμάτων και όχι τη διανοητική αναζήτηση του ήρωα.²⁵¹ Η εμμονή του στις σκηνές αυτές εξηγείται αφενός από το γεγονός ότι θεωρεί το τερατώδες ως στοιχείο της ρωμαϊκής ποίησης της εποχής του ²⁵² και την ζωντανή απεικόνισή του ως ουσιώδες χαρακτηριστικό της ρωμαϊκής αντίληψης²⁵³ και αφετέρου από την άποψή του ότι η τραγωδία αποτελεί μίμηση της ανθρώπινης ζωής (*De ira* 2.17, *Ep.* 80.7). Για τον λόγο αυτό, προσπαθεί να εντάξει στο έργο του στοιχεία από τη σύγχρονή του πραγματικότητα, που απηχούν όλη τη φρίκη και τον εφιάλτη που έζησε η εποχή του. Ως εκ τούτου, δεδομένων των στοιχείων που περιουλέξαμε κατά τη διάρκεια της συνεξέτασης των δύο έργων, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι είναι δυνατόν ο *Οιδίπους* του Σενέκα να απηχεί και να απεικονίζει γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του Αυτοκράτορα Νέρωνα, καθώς επίσης και με γεγονότα της ζωής του.

²⁵¹ Segal 2001, 198

²⁵² Staley 2010, 96 σημ. 5

²⁵³ Staley 2010, 106-107

ΜΕΡΟΣ Γ'. Ενοχή και Κάθαρση

Κεφάλαιο 1. Ενοχή

Εξετάζοντας τα δύο έργα διαπιστώσαμε ότι ο Σενέκας, μολονότι ακολουθεί την πορεία του μύθου του Σοφοκλή, σε αρκετά σημεία την ανασκευάζει έτσι, ώστε να δημιουργήσει ένα εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα για το κοινό του. Η εστίαση του Σοφοκλή στην αναζήτηση της ταυτότητας του Οιδίποδα και στη σταδιακή αποκάλυψη της αλήθειας, με έμφαση στην πλοκή και τη δημιουργία δραματικής έντασης, δεν επαναλαμβάνεται στον Σενέκα, ο οποίος στοχεύει στη δημιουργία θεαματικών σκηνών.²⁵⁴ Για να το επιτύχει αυτό δομεί σταδιακά μια εφιαλτική ατμόσφαιρα, που διαπνέει όλο το έργο, χρησιμοποιώντας τέρατα, φαντάσματα και ανατριχιαστικές περιγραφές γεγονότων.

Στην προσπάθειά του αυτή συγκαταλέγεται και ο τρόπος που χειρίζεται την ενοχή και την κάθαρση του Οιδίποδα, η οποία αποτελεί τη μεγαλύτερη διαφορά των δύο έργων. Ο Σενέκας παρουσιάζει τον Οιδίποδα να συνειδητοποιεί την ενοχή του από την αρχή του έργου, ενώ στον Σοφοκλή ο Οιδίποδας την αντιλαμβάνεται στο τέλος μετά την αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας. Ωστόσο, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου η ενοχή του σοφόκλειου Οιδίποδα επικρέμαται με τη μορφή της τραγικής ειρωνείας, την οποία βέβαια ο ήρωας δεν την αντιλαμβάνεται, προκειμένου η συνειδητοποίηση της ενοχής του στο τέλος να γίνει ακόμα πιο τραγική και συγκλονιστική. Ως εκ τούτου, διαφορετικός παρουσιάζεται και ο χαρακτήρας του Οιδίποδα στα δύο έργα.

1.1. Η ενοχή στον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή

Η έναρξη των δύο έργων, μολονότι έχει ως κίνητρο τον θανατηφόρο λοιμό που έχει πλήξει τη Θήβα, διαφοροποιείται άρδην. Ο Οιδίποδας του Σοφοκλή έρχεται στη σκηνή, προκειμένου να συναντήσει πολίτες της Θήβας που ήρθαν ως ικέτες στο βασιλιά τους, να του ζητήσουν να βρει κάποιο μέσο για τη σωτηρία τους από τον λοιμό. Ο κραταιός βασιλιάς τους υποδέχεται γεμάτος αυτοπεποίθηση και μεγαλοπρέπεια, με πλήρη επίγνωση της φήμης του ονόματός του.

*ἀγὼ δικαιοῶν μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,
ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα,*

²⁵⁴ Boyle 1997, 92

ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος.

(Οιδ. Τ. στ. 6-8)

Με την ίδια μεγαλοπρέπεια τον προσφωνεί και ο ιερέας του Δία που προΐσταται της ικετήριας πομπής. Χωρίς να τον εξισώνει με τους θεούς (31-34 *θεοῖσι μὲν νῦν οὐκ ἰσούμενόν σ' ἐγὼ οὐδ' οἶδε παῖδες ἐζόμεσθ' ἐφέστιοι, ἀνδρῶν δὲ πρῶτον ἔν τε συμφοραῖς βίου κρίνοντες ἔν τε δαιμόνων συναλλαγαῖς*), τον θεωρεί ως τον πιο δυνατό των ανθρώπων (40-42 *νῦν τ' ὦ κράτιστον πᾶσιν Οἰδίπου κᾶρα, ἵκετεύομέν σε πάντες οἶδε πρόστροποι ἀλκὴν τιν' εὐρεῖν ἡμῖν*) και γι' αυτό ως τον μοναδικό σωτήρα της πόλης.

ἴθ', ὦ βροτῶν ἄριστ', ἀνόρθωσον πόλιν·

ἴθ', εὐλαβήθηθ'· ὡς σὲ νῦν μὲν ἦδε γῆ

σωτῆρα κλήζει τῆς πάρος προθυμίας·

(στ. 46-48)

Όταν επιστρέφει ο Κρέων από το μαντείο των Δελφών, φέρνοντας τον χρησμό που ορίζει ότι πρέπει να εκδιωχθεί από τη Θήβα ο δολοφόνος του Λαῖου ως το μίasma που ταλανίζει την πόλη (στ. 95-98), όλες οι παραπάνω μεγαλοστομίες ηχούν τραγικές στα αφτιά του αθηναϊκού κοινού, δεδομένου ότι τα ικετήρια κλαδιά (*ἱκτηρίοις κλάδοισιν*) που κρατούν οι ικέτες, παραπέμπουν στη γιορτή των *Θαργηλίων* προς τιμήν του Απόλλωνα για την αποπομπή του *φαρμακού-μιάσματος* από την πόλη.²⁵⁵ Την ώρα δηλαδή που ο Οιδίποδας διαβεβαιώνει τους πολίτες του ότι κανείς δεν νιώθει πόνο μεγαλύτερο από τον δικό του για όσα συμβαίνουν στη Θήβα

εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι

νοσεῖτε πάντες, καὶ νοσοῦντες, ὡς ἐγὼ

οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ.

τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν ἔρχεται

μόνον καθ' αὐτὸν κοῦδέν' ἄλλον, ἢ δ' ἐμῆ

ψυχὴ πόλιν τε κᾶμὲ καὶ σ' ὁμοῦ στένει.

(στ. 59-64)

και ότι με τη βοήθεια του θεού θα απομακρύνει το μίasma (*μύσος*) από την πόλη,

²⁵⁵ Για τη γιορτή των *Θαργηλίων* βλ. Vernant 1988d, 137-142.

ὥστ' ἐνδίκως ὄψεσθε κάμῃ σύμμαχον,
γῆ τῆδε τιμωροῦντα τῷ θεῷ θ' ἅμα.
ὑπὲρ γὰρ οὐχὶ τῶν ἀπωτέρω φίλων
ἀλλ' αὐτὸς αὐτοῦ τοῦτ' ἀποσκεδῶ μῦσος.

(στ. 135-138)

το κοινό δεν γίνεται να μην συσχετίσει την αθηναϊκή ιερουργία του φαρμακού με το άγος που πρέπει να εκδιωχθεί και που δεν είναι άλλο από τον ίδιο τον Οιδίποδα.²⁵⁶ Ως εκ τούτου, ο Οιδίποδας εμφανίζεται ως ο παντοδύναμος βασιλιάς που καλείται να σώσει την πόλη του για δεύτερη φορά μετά τη λύση του αινίγματος της Σφίγγας, αποφασισμένος να αποκαλύψει τον δράστη της δολοφονίας του Λαΐου, αφού θεωρεί ότι με την σύλληψή του ωφελεί πρωτίστως τον ίδιο.

κείνω προσαρκῶν οὖν ἔμαντὸν ὠφελῶ.

(στ. 141)

Η αποφασιστικότητα του Οιδίποδα να εκτοπίσει το μίasma διατρανώνεται μετά την Πάροδο, όπου ο χορός των ευγενών της Θήβας, κάνοντας ακόμα πιο δραματική την εικόνα της συμφοράς, προσεύχεται για σωτηρία. Τους φόβους και την απόγνωση του Χορού αναλαμβάνει να καθησυχάσει ο Οιδίποδας, αμέτοχος από αυτήν την ιστορία και από το φόνο αμέτοχος (219-220 *ἀγὼ ξένος μὲν τοῦ λόγου τοῦδ' ἔξερω, ξένος δὲ τοῦ πραχθέντος*), με την επίσημη διακήρυξη που κάνει, στην οποία επικηρύσσει τον δράστη (στ. 223-245), πρωτίστως όμως με τις κατάρες²⁵⁷ που εξαπολύει εναντίον του δολοφόνου.

Οιδ. κατεύχομαι δὲ τὸν δεδρακότ', εἴτε τις
εἷς ὃν λέληθεν εἴτε πλειόνων μέτα,
κακὸν κακῶς νιν ἄμορον ἐκτρίψαι βίον·
ἐπεύχομαι δ', οἴκοισιν εἰ ξυνέστιος
ἐν τοῖς ἐμοῖς γένοιτ' ἐμοῦ συνειδότος,
παθεῖν ἄπερ τοῖσδ' ἀρτίως ἡρασάμην.
ὕμιν δὲ ταῦτα πάντ' ἐπισκῆπτω τελεῖν,
ὑπὲρ τ' ἔμαντοῦ, τοῦ θεοῦ τε, τῆσδέ τε
γῆς ὧδ' ἀκάρπως καθέως ἐφθαρμένης.

(στ. 246-254)

²⁵⁶ Vernant 1988d, 142

²⁵⁷ Για τη σημασία του χρησμού, του κηρύγματος και της κατάρας βλ. Dyson 1973.

Οι κατάρες αυτές και κυρίως η ευχή του Οιδίποδα να πάθει όσα καταράστηκε τον δράστη, αν έχει εν γνώση του το μίasma στο σπίτι του (στ. 249-251), αφενός δημιουργούν έναν ασφυκτικό κλοιό γύρω από τον φονιά, από τον οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει, και αφετέρου προκαλούν ανείπωτη φρίκη στους θεατές, οι οποίοι γνωρίζουν ότι οι τρομερές *ἀραί* που εκτοξεύονται από το στόμα του Οιδίποδα, θα πλήξουν αδυσώπητα τον ίδιο.²⁵⁸ Με τον τρόπο αυτό διαβεβαιώνει τους πολίτες της Θήβας ότι θα κάνει τα πάντα για να συλληφθεί ο δράστης και ότι θα δώσει μάχη για χάρη του Λαΐου, όπως θα έκανε για τον πατέρα του,

*ἀνθ' ὧν ἐγὼ τὰδ', ὥσπερ εἰ τοῦμοῦ πατρός,
ὑπερμαχοῦμαι κἀπὶ πᾶν ἀφίξομαι*

(στ. 264-265)

έχοντας τη βεβαιότητα ότι η Δίκη είναι σύμμαχος του.

*ὕμῖν δὲ τοῖς ἄλλοισι Καδμείοις, ὅσοις
τὰδ' ἔστ' ἀρέσκονθ', ἢ τε σύμμαχος Δίκη
χοῖ πάντες εὔ ξυνεῖεν εἰσαεὶ θεοί.*

(στ. 273-275)

Μέσα από όλη αυτή την επισημότητα του λόγου του Οιδίποδα και τις διαβεβαιώσεις του για σίγουρη επίλυση του προβλήματος, η αυτοπεποίθησή του ενισχύεται, καθώς έρχεται αντιμέτωπος με τον μόνο προστάτη και σωτήρα της Θήβας, τον άρχοντα Τειρεσία.

Οιδ. *πόλιν μὲν, εἰ καὶ μὴ βλέπεις, φρονεῖς δ' ὅμως
οἶα νόσω σύνεστιν· ἦς σὲ προστάτην
σωτῆρά τ', ὄναξ, μῶνον ἐξευρίσκομεν.*

(στ. 303-305)

Όταν παρά τις παρακλήσεις του Οιδίποδα να σώσει την πόλη και τον ίδιο διώχνοντας το μίasma μακριά (στ. 312-313), ο Τειρεσίας αρνείται να αποκαλύψει την αλήθεια, ο ευγενής και μετριοπαθής βασιλιάς εξοργίζεται και κατηγορεί ευθέως τον μάντη ως τον ηθικό αυτουργό της δολοφονίας του Λαΐου.

*καὶ μὴν παρήσω γ' οὐδέν, ὡς ὀργῆς ἔχω,
ἄπερ ξυνίημι'. ἴσθι γὰρ δοκῶν ἐμοὶ*

²⁵⁸ Μαρκαντωνάτος 1989, 251

*καὶ ξυμφυτεῦσαι τοῦργον, εἰργάσθαι θ', ὅσον
μὴ χερσὶ καίνων· εἰ δ' ἐτύγχανες βλέπων,
καὶ τοῦργον ἄν σοῦ τοῦτ', ἔφην εἶναι μόνου.*

(στ. 345-349)

Η σύγκρουση των δύο ανδρῶν φτάνει στο αποκορύφωμά της, ὅταν ο Τειρεσίας αναγκάζεται να αποκαλύψει τη φοβερή αλήθεια, ὅτι ο φονιάς του Λαῖου εἶναι ο Οιδίποδας (στ. 362) και ὅτι ἔχει επισυνάψει αἰσχυρές σχέσεις με τους συγγενείς του (στ. 366-367). Ο Οιδίποδας θεωρώντας ὡς ανυπόστατες συκοφαντίες τις κατηγορίες του μάντη, καταλήγει στο συμπέρασμα της πολιτικής συννομωσίας του Τειρεσία με τον Κρέοντα (στ. 385-389). Παράλληλα, ἀπαξιώνει τη μαντική τέχνη του Τειρεσία, υποστηρίζοντας ὅτι, ὅταν η Θήβα βρέθηκε κατά το παρελθόν σε παρόμοια δυσχερή θέση λόγω της Σφίγγας, δεν σώθηκε ἀπὸ τις μαντείες του Τειρεσία (οὐτ' ἀπ' οἰωνῶν) παρὰ ἀπὸ το μυαλό (γνώμη κυρήσας) του Οιδίποδα.

*καίτοι τό γ' αἴνιγμ' οὐχὶ τοῦπιόντος ἦν
ἄνδρὸς διειπεῖν, ἀλλὰ μαντείας ἔδει·
ἦν οὐτ' ἀπ' οἰωνῶν σὺν προυφάνης ἔχων
οὐτ' ἐκ θεῶν του γνωτόν· ἀλλ' ἐγὼ μολῶν,
ὁ μηδὲν εἰδῶς Οιδίπους, ἔπαυσά νιν,
γνώμη κυρήσας οὐδ' ἀπ' οἰωνῶν μαθῶν·*

(στ. 393-398)

Η αυτοπεποίθηση του Οιδίποδα και η βεβαιότητα για την αθωότητά του δεν πλήττονται, ὅτε ὅταν ο μάντης προλέγει ὅτι δεν ὑπάρχει κανεὶς ἀπὸ τους ανθρώπους που θα συντριβεῖ χειρότερα ἀπὸ τον Οιδίποδα (στ. 427-428), ὅτε μετὰ την αναλυτικὴ προφητεία του Τειρεσία για ὅσα θα συμβοῦν στη συνέχεια (στ. 447-462). Ο Οιδίποδας συνεχίζει να ἔχει ἐμπιστοσύνη στις ικανότητες του μυαλού του.

Οιδ. ὡς πάντ' ἄγαν αἰνικτὰ κάσαφῆ λέγεις.

Τειρ. οὔκουν σὺ ταῦτ' ἄριστος εὐρίσκειν ἔφυς;

Οιδ. τοιαῦτ' ὄνειδιζ', οἷς ἔμ' εὐρήσεις μέγαν.

(στ. 439-441)

Την ἴδια ἐμπιστοσύνη συνεχίζει να ἔχει στον βασιλιά του και ο χορός, που θεωρεῖ ὅτι εἶναι ἀδύνατον η μαντικὴ ικανότητα του Τειρεσία

να ξεπερνά τη διανοητική δύναμη του Οιδίποδα, που ήδη έχει δοκιμαστεί στο παρελθόν, αφού το αίνιγμα της Σφίγγας δεν το έλυσε η μαντική του Τειρεσία αλλά το μυαλό του Οιδίποδα.²⁵⁹

αντ. β' ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὁ τ' Ἀπόλ-
λων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάν-
τις πλέον ἢ γῶ φέρεται,
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀλαθῆς·
σοφία δ' ἂν σοφίαν
παραμείψειεν ἀνήρ.
ἀλλ' οὐποτ' ἔγωγ' ἄν,
πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος, μεμ-
φομένων ἂν καταφαίην.
φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῶ,
πτερόεσσ' ἦλθε κόρα
ποτέ, καὶ σοφὸς ὤφθη
βασάνῳ θ' ἀδύπολις· τῶ ἀπ' ἐμᾶς
φρενὸς οὐποτ' ὀφλήσει κακίαν.

(στ. 497-512)

Χορ. ὦναξ, εἶπον μὲν οὐχ ἅπαξ μόνον,
ἴσθι δὲ παραφρόνιμον, ἄπορον ἐπὶ φρόνιμα
πεφάνθαι μ' ἄν, εἴ σε νοσφίζομαι,
ὅς τ' ἐμᾶν γὰν φίλαν ἐν πόνοις
ἀλύουσαν κατ' ὀρθὸν οὐρίσας,
τανῦν τ' εὐπομπος, εἰ γένοιο.

(στ. 691-696)

Η βεβαιότητα στην αθωότητά του (576 ἐκμάνθαν' οὐ γὰρ δὴ φονεὺς ἀλώσομαι) οδήγησε τον Οιδίποδα σε μια οργισμένη έκρηξη στη σκηνή με τον Τειρεσία και στο λανθασμένο συμπέρασμα της σκέψης του ότι ο μάντης έκανε συνεννόηση για συνομωσία με τον Κρέοντα, δεδομένου ότι αν και γνώριζε, δεν είχε αποκαλύψει την αλήθεια για το θάνατο του Λαΐου.

Οιδ. ὀθούνεκ', εἰ μὴ σοὶ ξυνῆλθε, τὰς ἐμὰς

²⁵⁹ Μαρκαντωνάτος 1989, 88-89

οὐκ ἂν ποτ' εἶπε Λαῖον διαφθοράς.

(στ. 572-573)

Όμως, μετά την παρέμβαση της Ιοκάστης, προκειμένου ναπραϋνει την οργή του Οιδίποδα και να σταματήσει τη φιλονικία του με τον Κρέοντα, η αυτοπεποίθηση και η βεβαιότητα του Οιδίποδα δέχονται το πρώτο πλήγμα.

Η Ιοκάστη στην προσπάθειά της να αποσοβήσει τις κατηγορίες που έχουν διατυπωθεί εις βάρος του Οιδίποδα σχετικά με τη δολοφονία του Λαΐου, επιχειρεί να αποδημήσει την αξία της μαντικής τέχνης, υποστηρίζοντας ότι δεν υπάρχει κανείς θνητός που να γνωρίζει αυτήν την τέχνη (708-709 *ἐμοῦ 'πάκουσον, καὶ μάθ' οὔνεκ' ἐστὶ σοι βρότειον οὐδὲν μαντικῆς ἔχον τέχνης*). Ως απόδειξη, χρησιμοποιεί τον χρησμό που είχε δοθεί κάποτε στον Λάιο, ότι δηλαδή θα τον σκοτώσει το παιδί του, ο οποίος όμως ποτέ δεν εκπληρώθηκε, αφενός γιατί το παιδί τους μόλις γεννήθηκε, ο Λάιος το άφησε να πεθάνει στο βουνό με δεμένα πόδια (στ. 717-719) και αφετέρου γιατί τελικά δολοφονήθηκε σε ένα τρίστρατο από ξένους ληστές (στ. 715-716). Επομένως, οι συγκεκριμένες μαντείες κάθε άλλο παρά πραγματοποιήθηκαν και γι' αυτό ο Οιδίποδας πρέπει να έχει εμπιστοσύνη μόνο σε όσα αποκαλύπτει ο θεός.

*τοιαῦτα φῆμαι μαντικαὶ διώρισαν,
ὣν ἐντρέπου σὺ μηδέν· ὣν γὰρ ἂν θεὸς
χρείαν ἐρευνᾷ ραδίως αὐτὸς φανεῖ.*

(στ. 723-725)

Όστόσο, το μυαλό του Οιδίποδα στάθηκε σε μία λεπτομέρεια των λόγων της Ιοκάστης, που του προκάλεσε μεγάλη σύγχυση και ταραχή ψυχής.

*οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν.*

(στ. 726-727)

Μόλις άκουσε ο Οιδίποδας ότι ο Λάιος σκοτώθηκε *ἐν τριπλαῖς άμαξιτοῖς*, για πρώτη φορά αισθάνεται ανασφάλεια η οποία επιτείνεται, όταν η Ιοκάστη δίνει περισσότερες διευκρινίσεις σχετικά με τον τόπο και το χρόνο της δολοφονίας.

ὦ Ζεῦ, τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι; (στ. 738)

Καθώς οι διευκρινίσεις και η περιγραφή της Ιοκάστης ταυτίζονται με όσα γεγονότα έχει στο μυαλό του ο Οιδίποδας, μοιραία ο κραταίος και αγέρωχος βασιλιάς συνειδητοποιεί ότι είναι πολύ πιθανό να έρθουν καταπάνω του οι κατάρες που πριν λίγο εκστόμισε για τον δολοφόνο.

*οἴμοι τάλας· ἔοικ' ἔμαντὸν εἰς ἀράς
δεινὰς προβάλλων ἀρτίως οὐκ εἰδέναι.*

(στ. 744-745)

Ο χειρότερος φόβος του όμως είναι μήπως ο τυφλός μάντης τελικά βλέπει και πραγματικά τυφλός αποδειχθεί ο ίδιος ο Οιδίποδας.

δεινῶς ἀθυμῶ μὴ βλέπων ὁ μάντις ἦ

(στ. 747)

Από δω και στο εξής, η παρουσία του Οιδίποδα διαφοροποιείται, καθώς κυριαρχεί ο φόβος και η αγωνία του, μήπως επαληθευτούν οι κατηγορίες του Τειρεσία. Για πρώτη φορά βλέπουμε την επιβλητική δύναμη του βασιλιά να παραπαίει, καθώς δεν θα αποκτήσει ποτέ ξανά την αυτοπεποίθηση και την αυτοκυριαρχία των πρώτων σκηνών.²⁶⁰ Γι' αυτό είναι επιβεβλημένο να έρθει ενώπιόν του ο μοναδικός αυτόπτης μάρτυρας που σώθηκε από τη φονική συμπλοκή στο τρίστρατο

*δέδοικ' ἔμαντὸν, ᾧ γύναι, μὴ πόλλ' ἄγαν
εἰρημέν' ἦ μοι δι' ἅ νιν εἰσιδεῖν θέλω.*

(στ. 767-768)

και ο οποίος είναι αυτός που κρατά στα χέρια του όλες τις ελπίδες του Οιδίποδα.

Το παράδοξο βέβαια είναι πως ο Οιδίποδας ακούγοντας το χρησμό του Λαΐου από την Ιοκάστη, δεν κάνει αμέσως τη σύνδεση με το δικό του χρησμό. Αυτό ενδεχομένως εξηγείται από το γεγονός ότι ο χρησμός του Λαΐου, όπως τον παρουσιάζει η Ιοκάστη, δεν ανέφερε την αιμομιξία.²⁶¹ Δεδομένης δε της ταχύτατης σκέψης του Οιδίποδα, καθώς και του αντικειμένου της έρευνας, δηλαδή της εξιχνίασης της δολοφονίας του Λαΐου, είναι απολύτως φυσική η συλλογιστική πορεία του Οιδίποδα που τον οδηγεί στην ανησυχία που κυριαρχεί στο μυαλό του. Με άλλα λόγια, ο Οιδίποδας αρχίζει να αντιλαμβάνεται ότι, αν πράγματι είναι αυτός ο

²⁶⁰ Segal 2001, 126

²⁶¹ Segal 2001, 129

φονιάς του Λαΐου, τότε δεν υπάρχει κανείς άνθρωπος πιο άθλιος και πιο δυστυχής από τον ίδιο, ιδιαίτερα αφού οι κατάρες που πριν λίγο εξαπέλυσε εναντίον του δράστη, τελικά κατευθύνονται προς αυτόν.

εἰ δὲ τῶ ξένω
τούτῳ προσήκει Λαΐῳ τι συγγενές,
τίς τοῦδέ γ' ἀνδρός νῦν ἔτι ἀθλιώτερος,
τίς ἐχθροδαίμων μᾶλλον ἂν γένοιτ' ἀνήρ,
ὄν μὴ ξένων ἔξεστι μῆδ' ἀστῶν τινι
δόμοις δέχεσθαι, μῆδὲ προσφωνεῖν τινα,
ὠθεῖν δ' ἀπ' οἴκων; καὶ τάδ' οὔτις ἄλλος ἦν
ἢ ἡ γῶ 'π' ἐμαντῶ τάσδ' ἀρὰς ὁ προστιθείς.

(στ. 813-820)

Αυτό που στην πραγματικότητα απασχολεί τον Οιδίποδα είναι ότι στην περίπτωση που είναι ο δολοφόνος του Λαΐου, μοιραία έχει γίνει το μίasma και η αιτία του λοιμού που πλήττει την Θήβα, καθώς και το αντικείμενο του εξορκισμού, στον οποίο προέβη προηγουμένως.²⁶²

ἄρ' ἔφυν κακός; ἄρ' οὐχὶ πᾶς ἄναγνος;

(στ. 822-823)

Το χειρότερο όλων για τον Οιδίποδα όμως είναι το γεγονός ότι, αν πρέπει να εξοριστεί από την Θήβα, δεν θα μπορεί να επιστρέψει στην πατρίδα του από το φόβο μήπως εκπληρώσει το φοβερό χρησμό που έλαβε και ο ίδιος σε νεαρή ηλικία (στ. 825-827), ενώ παράλληλα αποδίδει την όλη κατάσταση σε κάποια σκληρή θεότητα (828 ἀπ' ὤμοῦ δαίμονος). Για τον λόγο αυτό, εύχεται να μη δει την ημέρα που θα επαληθευτούν όλα αυτά και θα έχει πέσει πάνω του τέτοια ντροπιαστική συμφορά.

μὴ δῆτα, μὴ δῆτ', ὦ θεῶν ἀγνὸν σέβας,
ἴδοιμι ταύτην ἡμέραν, ἀλλ' ἐκ βροτῶν
βαίην ἄφαντος πρόσθεν ἢ τοιάνδ' ἰδεῖν
κηλὶδ' ἐμαντῶ συμφορᾶς ἀφιγμένην.

(στ. 830-833)

Παρατηρούμε ότι η άγνοια του Οιδίποδα επιτείνει την τραγική ειρωνεία, αφού ήδη έχει επιτελέσει τα εγκλήματα που του είχε προείπει ο

²⁶² Knox 1979b, 103

χρησμός.²⁶³ Ωστόσο, παρά την άγνοιά του και μέσα στην ταραχή του ο Οιδίποδας παραμένει λογικός και η ενοχή ή η αθωότητά του εξαρτώνται από έναν μαθηματικό υπολογισμό.²⁶⁴ Ως μόνη ελπίδα του απομένει ο αυτόπτης μάρτυρας που αναμένεται να φτάσει από στιγμή σε στιγμή. Αν επιβεβαιώσει ότι ο Λάιος δολοφονήθηκε από ξένους ληστές και συμφωνήσει με την αφήγηση της Ιοκάστης, τότε ο Οιδίποδας είναι αθώος (839-840 *ἦν γὰρ εὗρεθῆ λέγων σοὶ ταῦτ', ἔγωγ' ἂν ἐκπεφευγοίην πάθος*), αφού ένας δεν μπορεί να γίνει ίσος με πολλούς (845 *οὐ γὰρ γένοιτ' ἂν εἷς γε τοῖς πολλοῖς ἴσος*). Αν όμως αναφέρει μόνο ένα δράστη, τότε το έργο είναι του Οιδίποδα (846-847 *εἰ δ' ἄνδρ' ἓν' οἰόζωνον ἀυδήσει, σαφῶς τοῦτ' ἐστὶν ἤδη τοῦργον εἰς ἐμὲ ῥέπον*).

Η ανησυχία αυτή του Οιδίποδα για την ενδεχόμενη ενοχή του, οδηγεί την Ιοκάστη αφενός στο σαθρό επιχείρημα ότι ο μάρτυρας αποκλείεται να ανασκευάσει όσα υποστήριξε ενώπιον της πόλης (στ. 849-850) και αφετέρου στην αμφισβήτηση των χρησμών για δεύτερη φορά. Ο χρησμός, σύμφωνα με τον οποίο ο Λάιος πρέπει να πεθάνει από το δικό της παιδί, δεν μπορεί να επαληθευτεί, αφού το δύστυχο παιδί της είχε ήδη πεθάνει (στ. 854-856). Επομένως, καταλήγει, δεν πρέπει ο Οιδίποδας να στρέφει την προσοχή του στις μαντείες, γιατί είναι αναξιόπιστες.

*ὥστ' οὐχὶ μαντείας γ' ἂν οὔτε τῆδ' ἐγὼ
βλέψαιμι' ἂν οὔνεκ' οὔτε τῆδ' ἂν ὕστερον.*

(στ. 857-858)

Ως εκ τούτου, αυτή η υβριστική δήλωση της Ιοκάστης προκαλεί τις αντιδράσεις του Χορού στο Στάσιμο που ακολουθεί,²⁶⁵ για την απαξίωση των χρησμών και της λατρείας του Απόλλωνα, καθώς και για τον αφανισμό της θρησκείας.

*ἀλλ', ὦ κρατύνων, εἶπερ ὄρθ' ἀκούεις,
Ζεῦ, πάντ' ἀνάσων, μὴ λάθοι
σὲ τάν τε σὰν ἀθάνατον αἰὲν ἀρχάν.
φθίνοντα γὰρ Λαῖου παλαιά
θέσφατ' ἔξαιροῦσιν ἤδη,*

²⁶³ Segal 2001, 130

²⁶⁴ Knox 1979b, 103

²⁶⁵ Για τις ερμηνείες που έχουν δοθεί για το συγκεκριμένο στάσιμο βλ. Scodel 1982. Βλ. επίσης και Segal 2001, 132-134.

κούδαμοῦ τιμαῖς Απόλλων ἐμφανής·
ἔρρει δὲ τὰ θεῖα.

(στ. 904-910)

Παρά τις υβριστικές δηλώσεις της, η Ιοκάστη επανέρχεται ως ικέτιδα στο βωμό του Απόλλωνα, επιβεβαιώνοντας παράλληλα την ψυχική υπερδιέγερση που βρίσκεται ο Οιδίποδας, ο οποίος παρασύρεται από τα λόγια του οποιουδήποτε και δεν καταλήγει σε λογικά συμπεράσματα σαν μυαλωμένος άνθρωπος που είναι,²⁶⁶

ὑψοῦ γὰρ αἶρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν
λύπαισι παντοίαισιν: οὐδ' ὅποι' ἀνήρ
ἔννουσ τὰ καινὰ τοῖς πάλαι τεκμαίρεται,
ἀλλ' ἐστὶ τοῦ λέγοντος, εἰ φόβους λέγοι.

(στ. 914-917)

ενώ παράλληλα οι υπήκοοι βλέποντας τον κυβερνήτη τους πανικόβλητο αυτήν τη δύσκολη ώρα, χάνουν κάθε ελπίδα και τον παρακολουθούν φοβισμένοι.

ὡς νῦν ὀκνοῦμεν πάντες ἐκπεπληγμένον
κεῖνον βλέποντες ὡς κυβερνήτην νεώς.

(στ. 922-923)

Επομένως, όλα τα δυνατά σημεία του βασιλιά, η λογική ανάλυση, η γρήγορη σκέψη και η ενεργητικότητα, όχι μόνο του είναι άχρηστα, αλλά μεταβάλλονται σε αδυναμίες.²⁶⁷ Αυτήν την κρίσιμη στιγμή που όλοι περιμένουν τον μάρτυρα που θα επιβεβαιώσει ή θα απορρίψει τους φόβους και την ενοχή του Οιδίποδα, ο Σοφοκλής προβαίνει σε ένα απρόοπτο που θα επιτείνει ακόμα περισσότερο την αγωνία, τόσο του Οιδίποδα όσο και των θεατών, και θα οδηγήσει την πλοκή σε ένα άλλο επίπεδο.

Στη σκηνή εμφανίζεται ο Άγγελος από την Κόρινθο, για να αναγγείλει το θάνατο του Πόλυβου από φυσικά αίτια (στ. 942). Όπως είναι φυσικό, η Ιοκάστη κραυγάζει γεμάτη χαρά, γιατί επαληθεύτηκαν οι απόψεις της για την σαθρότητα των χρησμών.

²⁶⁶ Για τον ρόλο που παίζει η γνώση και η αντίληψη στον *Οιδίποδα Τύραννο* βλ. Kane 1975 και Whitman 1951, 138-140.

²⁶⁷ Segal 2001, 135

*ᾧ θεῶν μαντεύματα,
ἴν' ἐστέ· τοῦτον Οἰδίπους πάλαι τρέμων
τὸν ἄνδρ' ἔφευγε μὴ κτάνοι· καὶ νῦν ὄδε
πρὸς τῆς τύχης ὄλωλεν οὐδὲ τοῦδ' ὑπο.*

(στ. 946-947)

Ο Οιδίποδας μόλις μαθαίνει τα νέα, προς στιγμὴν ανακουφίζεται, γιατί, ὅπως απέδειξε ο θάνατος του Πόλυβου, οι χρησμοὶ πρόδωσαν την ἀλήθεια και δεν ἔχουν κανένα κύρος.

*τὰ δ' οὖν προδόντα συλλαβῶν θεσπίσματα
κεῖται παρ' Αἰδη Πόλυβος ἄξι' οὐδενός.*

(στ. 971-972)

Ὅπως αποδείχτηκε, ισχυρίζεται, δεν πρέπει να ἐμπιστευόμαστε τις προφητείες και τους χρησμούς, ἀλλὰ την ἀνθρώπινη γνώση.

*φεῦ φεῦ, τί δῆτ' ἄν, ᾧ γύναι, σκοποῖτό τις
τὴν Πυθόμαντιν ἐστίαν, ἢ τοὺς ἄνω
κλάζοντας ὄρνεις, ᾧν ὑφηγητῶν ἐγὼ
κτενεῖν ἔμελλον πατέρα τὸν ἐμόν; ὁ δὲ θανῶν
κεύθει κάτω δὴ γῆς· ἐγὼ δ' ὄδ' ἐνθάδε
ἄψανστος ἔγχους, εἴ τι μὴ τῶμῶ πόθω
κατέφθιθ'· οὕτω δ' ἂν θανῶν εἴη 'ξ ἐμοῦ.*

(στ. 964-970)

Με τα λόγια αὐτά ἐπιβεβαιώνει την ἐμπιστοσύνη του στην ἀνθρώπινη γνώση, ὅπως την ἔχει ἤδη προβάλλει στη σύγκρουσή του με τον Τειρεσία, ὅταν με περιφρόνηση ἀπέρριψε την δύναμη της μαντικής και την ἐρμηνεία των οἰωνῶν (398 *γνώμη κυρήσας*), γεγονός βέβαια που ἀποδεικνύει πόσο λάθος θεμελιωμένη εἶναι αὐτή η ἐμπιστοσύνη.²⁶⁸

Ο Οιδίποδας στο σημεῖο αὐτό θριαμβολογεῖ. Ὡστόσο, μολονότι αἰσθάνεται ικανοποίηση που ἀπέφυγε την πατροκτονία που καθ' ὅλη τη διάρκεια της ζωῆς του επικρεμόταν πάνω του, ὑπάρχει ἓνα ἀκόμα σημεῖο για το οποίο ἀνησυχεῖ, ἡ αἰμομιξία με τη μητέρα του Μερόπη.

καὶ πῶς τὸ μητρὸς οὐκ ὀκνεῖν λέχος με δεῖ;

(στ. 976)

²⁶⁸ Segal 2001, 139

Καθώς η Ιοκάστη προσπαθεί να τον εφησυχάσει, υποστηρίζοντας ότι πολύ συχνά οι θνητοί πλαγιάζουν στα όνειρά τους με τη μητέρα τους (στ. 980-982)²⁶⁹ – άποψη που ο Σοφοκλής γνωρίζει ήδη από τον Ηρόδοτο (Ιστ. 6.107)²⁷⁰ - ο Κορίνθιος Άγγελος παρεμβαίνει, για να δώσει τέλος στην αγωνία του Οιδίποδα.

Άγγ. ἄρ' οἴσθα δῆτα πρὸς δίκης οὐδέν τρέμων;
Οιδ. πῶς δ' οὐχί, παῖς γ' εἰ τῶνδε γεννητῶν ἔφυν;
Άγγ. ὀθούνεκ' ἦν σοι Πόλυβος οὐδέν ἐν γένει.

(στ. 1014-1016)

Από το σημείο αυτό, η πορεία της έρευνας του Οιδίποδα μετατοπίζεται. Η αναζήτηση του δράστη της δολοφονίας του Λαΐου μετατρέπεται σε μια εναγώνια αναζήτηση για τους πραγματικούς γονείς του Οιδίποδα. Η περιέργεια για την ταυτότητά του, όταν ο Τειρεσίας προηγουμένως είχε αναφερθεί στους γονείς του (στ. 437), τώρα επανεμφανίζεται και αλλάζει άρδην το αντικείμενο της διεξαγόμενης έρευνας. Ο Οιδίποδας, ο μεγάλος λύτης των αιγιμάτων, φαίνεται αποφασισμένος να λύσει το μεγαλύτερο μυστήριο που αφορά στη ζωή του,²⁷¹

οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγὼ λαβῶν
σημεῖα τοιαῦτ' οὐ φανῶ τοῦμὸν γένος.

(στ. 1058-1059)

παρά τις προτροπές της Ιοκάστης για το αντίθετο, η οποία, ακούγοντας ότι ο Άγγελος έσωσε το εγκαταλελειμμένο βρέφος, λύνοντας τα τρυπημένα σφυρά των ποδιών του (στ. 1034), έχει αρχίσει να συνειδητοποιεί τη φοβερή αλήθεια.

μὴ πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαντοῦ βίου
κῆδη, ματεύσης τοῦθ'· ἄλις νοσοῦσ' ἐγώ.

(στ. 1060-1061)

Έως τώρα ο Οιδίποδας και η Ιοκάστη υπόκειντο στα ίδια σφάλματα και ψευδαισθήσεις και γι' αυτό η Ιοκάστη τον υποστήριζε στους φόβους

²⁶⁹ Αυτή η άποψη της Ιοκάστης χρησιμοποιήθηκε από τον Freud και αποτελεί τη βάση για της στήριξη της ψυχοαναλυτικής θεωρίας του. Βλ. Freud 1955, 296.

²⁷⁰ Vernant 1988c, 115

²⁷¹ Βλ. και Doods 1966, 48 ο οποίος υποστηρίζει ότι ο Οιδίποδας αποτελεί σύμβολο της ανθρώπινης εξυπνάδας που δεν αναπαύεται, μέχρι να λύσει όλους τους γρίφους.

και την ανυπομονησία του και στις διακυμάνσεις της ελπίδας και της ανησυχίας.²⁷² Από εδώ και πέρα όμως, ο Οιδίποδας θα πορευτεί και θα αντιμετωπίσει μόνος τα πορίσματα αυτής της έρευνας, πέφτοντας για άλλη μία φορά σε τραγική πλάνη. Είναι τόση η ορμή του να μάθει τις ρίζες του, που η τυφλωμένη σκέψη του οδηγείται για άλλη μία φορά σε λάθος συμπέρασμα. Τις αποτροπές της Ιοκάστης τις εκλαμβάνει ως φόβο μήπως αποδειχθεί ταπεινή η καταγωγή του, γεγονός που στην πραγματικότητα επιτείνει την τραγικότητά του, καθώς οι θεατές γνωρίζουν ότι το πρόβλημα της Ιοκάστης είναι η βασιλική καταγωγή του.

*ὅποια χρήζει ῥηγνύτω· τοῦμὸν δ' ἐγώ,
κεί σμικρὸν ἔστι, σπέρμ' ἰδεῖν βουλήσομαι.
αὕτη δ' ἴσως, φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα,
τὴν δυσγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται.*

(στ. 1076-1079)

Αυτή η ανυποχώρητη επιμονή του να φτάσει ως το τέλος, συνάδει με την εικόνα του Οιδίποδα όπως τον γνωρίσαμε από την αρχή του έργου. Ο Οιδίποδας παραμένει ανένδοτος και αποφασισμένος να αποκαλύψει την αλήθεια, όποια κι αν είναι, και μολονότι ονομάζει τον εαυτό του «παιδί της Τύχης», είναι βέβαιος ότι στο τέλος δεν θα ατιμασθεί, δεδομένης της εύνοιας που μέχρι στιγμής έχει λάβει, που από μικρός και ασήμαντος που ήταν, τώρα έχει γίνει ένας λαοπρόβλητος βασιλιάς.

*ἐγὼ δ' ἐμαντὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων
τῆς εὖ διδούσης οὐκ ἀτιμασθήσομαι.
τῆς γὰρ πέφυκα μητρός· οἱ δὲ συγγενεῖς
μῆνές με μικρὸν καὶ μέγαν διώρισαν.
τοιόσδε δ' ἐκφύς οὐκ ἂν ἐξέλθοιμ' ἔτι
ποτ' ἄλλος, ὥστε μὴ 'κμαθεῖν τοῦμὸν γένος.*

(στ. 1080-1085)

Με την ίδια επιμονή και αποφασιστικότητα ανακρίνει στη συνέχεια και τον Θεράποντα που καταφθάνει ως διπλός μάρτυρας και για την δολοφονία του Λαΐου και για τη βρεφική ηλικία του Οιδίποδα (στ. 1051-1052). Ωστόσο, αυτή η διπλή μαρτυρία, που αποτελεί εύρημα του Σοφοκλή, όταν αρχίζει η ανάκριση παραμερίζεται, αφού το ενδιαφέρον της έρευνας του Οιδίποδα έχει πλέον μετατοπιστεί στη γενιά και τις ρίζες

²⁷² Segal 2001, 143

του. Μπροστά στην απροθυμία του Θεράποντα να αποκαλύψει την αλήθεια (στ. 1146), γεγονός που μας παραπέμπει στη σκηνή του Τειρεσία, ο Οιδίποδας προσπαθεί να την εκμαιεύσει, έτοιμος και αποφασισμένος για όσα θα ακούσει.

Θερ. τῶν Λαΐου τοίνυν τις ἦν γεννημάτων.

Οιδ. ἢ δοῦλος ἢ κείνου τις ἐγγενῆς γεγώς;

Θερ. οἴμοι, πρὸς αὐτῶ γ' εἰμὶ τῶ δεινῶ λέγειν.

Οιδ. κάγω γ' ἀκούειν· ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον.

(στ. 1167-1170)

Οι αποκαλύψεις για την καταγωγή του έρχονται καταιγιστικά μέχρι την ολοκλήρωση της αναγνώρισης από τον Θεράποντα.

εἰ γὰρ οὗτος εἶ

ὄν φησιν οὗτος, ἴσθι δύσποτμος γεγώς.

(στ. 1180-1181)

Από εδώ και πέρα όλα αλλάζουν. Ο μεγαλόπνοος και αγέρωχος βασιλιάς μετατρέπεται σε ένα τραγικό πλάσμα, που συνειδητοποιεί την ανθρώπινη ματαιότητά του.

ἰοῦ ἰοῦ· τὰ πάντ' ἂν ἐξήκοι σαφῆ.

ᾧ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,

ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'

οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὐς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν.

(στ. 1182-1185)

Η σπαρακτική προσφώνηση του Οιδίποδα, ότι όλα όσα φοβόταν επαληθεύτηκαν (στ. 1182), παρουσιάζει με γλαφυρό τρόπο την συνειδητοποίηση της τυφλότητας, για την οποία ήδη τον είχε κατηγορήσει ο Τειρεσίας (στ. 413-414), επιβεβαιώνοντας με τον τρόπο αυτό τη βασική αντίθεση ανάμεσα στην όραση και την τυφλότητα, στη γνώση και την άγνοια, που διεξέρχεται όλο το έργο.²⁷³

Ο στόχος που έθεσε ο Σοφοκλής έχει επιτευχθεί. Προκειμένου να γίνει πιο απτή η συντριβή του Οιδίποδα, τον παρουσίασε μέσα από την μεταστροφή της Τύχης του. Ο ξακουστός σε όλους Οιδίποδας (στ. 8), ο πρώτος των ανθρώπων (στ. 33), ο άνθρωπος της εξουσίας (στ. 1202-1203)

²⁷³ Bain 1979, 143

και της εξυπνάδας (στ. 398), καταλήγει ο πιο δυστυχής (στ. 1204). Ένας εγκληματίας (στ. 1397) και ένα φοβερό μίσημα που προκαλεί τρόμο στους ομοίους του (στ. 1306).²⁷⁴ Για τον λόγο αυτό, η ενοχή του Οιδίποδα παρουσιάζεται με τους πιο συγκλονιστικούς όρους μετά την αποκάλυψη της ταυτότητάς του, στο σημείο όπου έχουμε την περιπέτειαν του δράματος (Αριστ. Ποιητ. 1452a 23 *τήν εις τό έναντιον τῶν πραττομένων μεταβολήν*) και μάλιστα την πιο τέλεια περιπέτεια, διότι συνοδεύεται με *ἀναγνώρισιν* που συντελείται *ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων* (Αριστ. Ποιητ. 1455a 16-17).²⁷⁵

1.2. Η ενοχή στον Οιδίποδα του Σενέκα

Σε διαφορετικό μήκος κλίματος βρίσκεται ο Οιδίποδας του Σενέκα, ο οποίος εμφανίζεται ολομόναχος στη σκηνή να ατενίζει το αβέβαιο φως του ήλιου (*Titan dubius*) που ανατέλλει πένθιμο (*3 lumenque flamma triste*). Η αίσθηση πένθους και αβεβαιότητας στην οποία μας υποβάλλει ευθύς εξ αρχής ο Σενέκας, επιτείνεται από την ομολογία του Οιδίποδα ότι, για να μην εκπληρώσει το φοβερό πεπρωμένο που του αποκάλυψε το μαντείο των Δελφών (στ. 15-21), έφυγε από την πατρική χώρα γεμάτος φόβο.

hic me paternis expulit regnis timor,
non ego penates profugus excessi meos.

(*Oed.* στ. 22-23)

Για τον λόγο αυτό, δεν έχει καθόλου εμπιστοσύνη στον εαυτό του (στ. 24-25), παρά μόνο τρόμο για όσα δεινά μπορεί να έρθουν.

cum magna horreas,
quod posse fieri non putes metuas tamen.
cuncta expavesco meque non credo mihi.

(στ. 25-27)

Η αίσθηση ανασφάλειας και τρόμου του Οιδίποδα ενισχύεται και από την απτή πραγματικότητα που βιώνει και αποτελεί την κινητήρια δύναμη του έργου, καθώς ο Οιδίποδας ωθείται από την συναισθηματική

²⁷⁴ Vernant 1988d, 125

²⁷⁵ Για τον Οιδίποδα Τύραννο ως την τελειότερη τραγωδία κατά τον Αριστοτέλη βλ. Adkins 1966 και Barstow 1912.

του κατάσταση να ψάξει την οδυνηρή αλήθεια.²⁷⁶ Η Θήβα ταλανίζεται και εξολοθρεύεται από τον φοβερό λοιμό που δεν έχει αφήσει απείραχτο κανένα παρά μόνο τον Οιδίποδα. Αυτή η εξαίρεση από τον αφανισμό και τον όλεθρο του προκαλεί την αγωνία που νιώθει και είναι σίγουρος ότι προορίζεται για κάποιο μεγαλύτερο κακό.

Iam iam aliquid in nos fata moliri parant.
nam quid rear quod ista Cadmeae lues
infesta genti strage tam late edita
mihi parcit uni? cui reservamur malo?

(στ. 28-31)

Το γεγονός ότι παραμένει απείραχτος από τη μανία του Φοίβου (στ. 33-34), τον οδηγεί στο φοβερό συμπέρασμα ότι είναι ένοχος για κάτι.

fecimus caelum nocens.

(στ. 36)

Ο Οιδίποδας συνειδητοποιεί την ενοχή του από την αρχή του έργου, γεγονός που επιτείνει το φόβο του, γιατί δεν μπορεί να καταλάβει για ποιο πράγμα είναι ένοχος. Αν και το πεπρωμένο του προέβλεπε τα πιο φοβερά εγκλήματα, αυτός ξέρει ότι κατάφερε να τα αποφύγει, όταν εγκατέλειπε την Κόρινθο. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο θάνατος αποφεύγει μόνο αυτόν, αποτελεί την απόδειξη ότι ο ίδιος είναι το μίσημα που έχει προκαλέσει τον λοιμό στη χώρα και γι' αυτό πρέπει αυτός, ως ανόσιος φιλοξενούμενος (*infaustus hospes*), να φύγει.

o saeva nimium numina, o fatum grave!
negatur uni nempe in hoc populo mihi
mors tam parata? sperne letali manu
contacta regna, linque lacrimas, funera,
tabifica caeli vitia quae tecum invehis
infaustus hospes, profuge iamdudum ocius—
vel ad parentes.

(στ. 75-81)

²⁷⁶ Shiesaro 1997, 94

Ο Οιδίποδας είναι πεπεισμένος για την ενοχή του, αλλά όχι για την πατροκτονία και την αιμομιξία που θεωρεί ότι τα απέφυγε, αφού είναι σίγουρος ποιοι είναι οι γονείς του.²⁷⁷

quam bene parentis sceptrum Polybi fugerant!

(στ. 12)

Ως εκ τούτου, θεωρεί ότι η μανία του λοιμού που πλήττει την Θήβα, κατευθύνεται εναντίον του, αποτελώντας την τιμωρία για ένα έγκλημα που ο ίδιος έχει διαπράξει (35 sceleribus tantis) και γι' αυτό αισθάνεται υπεύθυνος για τον λοιμό.²⁷⁸

Προσπαθώντας να καταλάβει ποιο είναι αυτό το μεγάλο έγκλημα, το μυαλό του εσφαλμένα οδηγείται στο μόνο έγκλημα που γνωρίζει ότι έχει διαπράξει. Υπεύθυνη για τον αφανισμό είναι η Σφίγγα και η κατάρα της που χτυπά τη Θήβα για δεύτερη φορά, για να τον εκδικηθεί, γεγονός που ηχεί τραγικά στα αφτιά του κοινού που γνωρίζει την αλήθεια.

laudis hoc pretium tibi
sceptrum et peremptae Sphingis haec merces datur.
Ille, ille dirus callidi monstri cinis
in nos rebellat, illa nunc Thebas lues
perempta perdit.

(στ. 104-108)

Ο τρόμος που νιώθει ο Οιδίποδας από την αρχή του έργου επιτείνεται, όταν καταφθάνει ο Κρέοντας, που θα αποκαλύψει την αιτία του λοιμού σύμφωνα με την μαντεία του Απόλλωνα.

Horrore quatior, fata quo vergant timens,
trepidumque gemino pectus affectu labat:
ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
incertus animus scire cum cupiat timet.

(στ. 206-209)

Τρέμει (horror quatior) για το τι θα φανερώσει το μαντείο ως αιτία του λοιμού. Η φοβισμένη καρδιά του (trepidum pectus) διακατέχεται από αμφιθυμικά συναισθήματα (laeta duris mixta in ambiguo iacet). Χαρά

²⁷⁷ Davis 1991, 155

²⁷⁸ Βλ. Davis 1991, 155 και Henry- Walker 1983, 132.

μήπως ο Κρέοντας φέρει τη σωτηρία από τον Φοίβο, αλλά και φόβο μήπως επιβεβαιωθούν οι φόβοι που εξαρχής έχει εκφράσει.²⁷⁹

Μέσα σ' αυτήν την αβεβαιότητα και τον φόβο (209 *incertus animus timet*), ο Κρέων θα επισημάνει πόσο θολή και μπερδεμένη είναι η απάντηση του Δελφικού μαντείου (212 *response dubia*), η οποία ως είθισται (*mos est*) καλύπτεται από γρίφους (214 *Ambage flexa Delphico mos est deo arcana tegere*). Όμως, αυτές οι επιφυλάξεις δεν πτοούν τον Οιδίποδα. Τουναντίον, το ηθικό του αναπτρώνεται και με αυτοπεποίθηση ωθεί τον Κρέοντα να αποκαλύψει τον χρησμό, αφού μόνο αυτός έχει την ικανότητα στην επίλυση γρίφων.

Fare, sit dubium licet.

ambigua soli noscere Oedipodae datur.

(στ. 215-216)

Στο σημείο αυτό, παρατηρούμε ότι ο Σενέκας χρησιμοποιεί κατ' επανάληψην λέξεις που σχετίζονται με την αμφισημία του Δελφικού χρησμού (212 *dubia perlexa*, 213 *dubiam*, 214 *ambage flexa*, 215-216 *dubium...ambigua*). Μάλιστα, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι αυτή η αμφισημία μας παραπέμπει στη διττή φύση που καλύπτει την ταυτότητα του Οιδίποδα, ως βασιλιά της Θήβας και ως ανόσιου φιλοξενούμενου, και στόχο έχει να επιτείνει το δραματικό αποτέλεσμα.

Ωστόσο, σε καμμία περίπτωση δεν πτοεί την αυτοπεποίθηση του Οιδίποδα, ο οποίος με ψυχραιμία ακούει τον χρησμό του μαντείου, που ορίζει ότι πρέπει να φύγει από τη Θήβα ο φιλοξενούμενος φυγάδας (*profugus hospes*) που σκότωσε τον Λάιο και παράλληλα έχει επισυνάψει αισχρές σχέσεις με τη μητέρα του.

*'mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis,
si profugus Dircen Ismenida liquerit hospes
regis caede nocens, Phoebo iam notus et infans.
nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis.
tecum bella geres, natis quoque bella relinquens,
turpis maternos iterum revolutus in ortus.'*

(στ. 233-238)

Το μαντείο αναφέρεται στα δύο εγκλήματα, της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, που ήδη έχουν συντελεστεί, καθώς και στο

²⁷⁹ Boyle 2011, 165

προκαθορισμένο πεπρωμένο του Οιδίποδα (235 Phoebo iam notus et infans). Ο Οιδίποδας όμως δεν φαίνεται να το αντιλαμβάνεται, γιατί θεωρεί βέβαιο ότι οι γονείς του είναι ο Πόλυβος και η Μερόπη. Για τον λόγο αυτό, δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του ως τον δολοφόνο του Λαΐου, δεδομένου ότι το μαντείο δεν αναφέρεται στην πατροκτονία.²⁸⁰ Επομένως, στο σημείο αυτό ο Οιδίποδας αισθάνεται κάποια ανακούφιση από την ευθύνη του για τον λοιμό, η οποία βασιζόταν στην ενοχή που διαισθανόταν λόγω του πεπρωμένου του.²⁸¹

Ως εκ τούτου, με αποφασιστικότητα δηλώνει ότι θα κάνει ό, τι προστάζουν οι θεοί, παίρνοντας εκδίκηση για τον σκοτωμένο βασιλιά,

Quod facere monitu caelitum iussus paro,
functi cineribus regis hoc decuit dari,
ne sancta quisquam sceptrā violaret dolo.

(στ. 239-241)

ενώ παράλληλα δεν διστάζει να εξαπολύσει φοβερές κατάρες κατά του δολοφόνου, που επί της ουσίας θα πέσουν καταπάνω του, επιτείνοντας έτσι το δραματικό αποτέλεσμα, αφού προοικονομούν το τέλος του Οιδίποδα.

cuius Laius dextra occidit,
hunc non quieta tecta, non fidi lares,
non hospitalis exulem tellus ferat.
thalamis pudendis doleat et prole impia;
hic et parentem dextera perimat sua,
faciatque (num quid gravius optari potest?)
quidquid ego fugi.

(στ. 257-263)

Κλείνοντας το διάταγμα με τους όρκους του Οιδίποδα, ότι δεν πρόκειται να συγχωρήσει τον δολοφόνο,

non erit veniae locus.
per regna iuro quaeque nunc hospes gero
et quae reliqui perque penetrales deos,
per te, pater Neptune, qui fluctu brevi

²⁸⁰ Caviglia 1986, 261

²⁸¹ Boyle 2011, 175

utrimque nostro geminus alludis solo-
et ipse nostris vocibus testis veni,
fatidica vatis ora Cirrhaeae movens:
ita molle senium ducat et summum diem
securus alto reddat in solio parens
solasque Merope noverit Polybi faces,
ut nulla sontem gratia eripiet mihi.

(στ. 263-273)

παρατηρούμε ότι ο ήρωας είναι τελείως διαφορετικός από τον φοβισμένο και παθητικό βασιλιά που περιφερόταν επί σκηνής στην αρχή του έργου. Έχοντας ως όπλο του την ανακούφιση από την υπαιτιότητα του λοιμού, αρχίζει τη διερεύνηση των συνθηκών της δολοφονίας του Λαΐου.

Η αφήγηση του Κρέοντα αναφέρεται στον τόπο (*trigemina via*), καθώς και στους ληστές ως φερόμενους δράστες της δολοφονίας. Ο Οιδίποδας όμως δεν προλαβαίνει να αντιδράσει, γιατί η έρευνα διεκόπη από την άφιξη του Τειρεσία, που ήρθε για να βοηθήσει στην αναγνώριση του δολοφόνου.

Sacrate di vis, proximum Phoebo caput,
responsa solve. fare, quem poenae petant.

(στ. 291-292)

Καθώς πραγματοποιείται η δυσοίωνη θυσία και η εξέταση των εντοσθίων από τη Μαντώ και καθώς ο Τειρεσίας δεν μπορεί να εξηγήσει τα φοβερά σημάδια και να δώσει την ταυτότητα του δράστη (στ. 390-392), ο Οιδίποδας στέκεται ανήσυχος, διατηρώντας όμως την ψυχραιμία του.

Quid ista sacri signa terrifici ferant,
exprome. voces aure non timida hauriam.
solent suprema facere securos mala.

(στ. 384-386)

Εντούτοις, δεν μπορεί να αντιληφθεί ότι όλα τα σημάδια παραπέμπουν σε αυτόν, ακόμα και όταν ο πυκνός καπνός της θυσίας κρύβει το πρόσωπό του.

Μαντ. ambitque densus regium fumus caput
ipsosque circa spissior vultus sedet
et nube densa sordidam lucem abdidit. (στ. 325-327)

Ωστόσο, στηριζόμενος στα δεδομένα που γνωρίζει ο Οιδίποδας, απέτυχε να βγάλει σωστά συμπεράσματα λόγω εμπιστοσύνης στη λογική του.²⁸²

Τα δεδομένα αλλάζουν με τη σκηνή της Νεκρομαντείας, όταν η τραγική αποκάλυψη έρχεται από το στόμα του ίδιου του νεκρού Λαΐου.

Creo. 'patria, non ira deum,
sed scelere raperis: non gravi flatu tibi
luctificus Auster nec parum pluvio aethere
satiata tellus halitu sicco nocet,
sed rex cruentus, pretia qui saevae necis
sceptrata et nefandos occupat thalamos patris.
invisa proles.'

(στ. 630-636)

Αυτό που φοβόταν ο Οιδίποδας το επιβεβαιώνει το φάντασμα του Λαΐου. Για τον χαμό της Θήβας δεν ευθύνεται η οργή των θεών (ira deum) αλλά μια ανόσια πράξη (scelere). Υπαίτιος είναι ο ματωμένος βασιλιάς (rex cruentus), ένας γιος πολυμίσητος (invisa proles) που πήρε τον θρόνο ως βραβείο για το φόνο του πατέρα του και τον ανίερο γάμο με τη μάνα του. Για τον λόγο αυτό, ο βασιλιάς θα υποστεί τις συνέπειες, με τις οποίες τον απειλεί ο νεκρός Λάιος. Η εκδίκηση του νεκρού θα πέσει πάνω στον γάμο και εν γένει στον οίκο του Οιδίποδα.

'te, te cruenta sceptrata qui dextra geris,
te pater inultus urbe cum tota petam
et mecum Erinyn pronubam thalami traham,
traham sonantis verbera, incestam domum
vertam et penates impio Marte obteram.'

(στ. 642-646)

Τέλος, ο νεκρός φανερώνει το αντίδοτο που θα αναστρέψει τη ζοφερή κατάσταση που επικρατεί στη Θήβα. Ο μόνος τρόπος για να επανέλθει η τάξη στην πόλη είναι να εξοριστεί ο βασιλιάς της μακριά από τα σύνορα,

'proinde pulsum finibus regem ocius
agite exulem. quodumque funesto gradu
solum relinquet, vere florifero virens

²⁸² Shiesaro 1997, 96 σημ. 13

reparabit herbas; spiritus puros dabit
vitalis aura, veniet et silvis decor.'

(στ. 647-651)

παίρνοντας μαζί του όλες τις αρρώστιες και τον θάνατο.

'Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor,
comitatus illo dignus, excedent simul.'

(στ. 652-653)

Ο φοβερός λόγος του Λαΐου κλείνει με την προτροπή στους Θηβαίους να στερήσουν τον βασιλιά από την χώρα του, ενώ ο ίδιος θα φροντίσει να του στερήσει το φως, αφού ως πατροκτόνος ο Οιδίποδας πρέπει να τιμωρηθεί ανάλογα (658 'eripite terras, auferam caelum pater'), γεγονός που μας παραπέμπει στην εξορία και την τύφλωση του βασιλιά. Ακούγοντας όλα τα παραπάνω ο Οιδίποδας, μένει εμβρόντητος και ο κρύος φόβος που αισθανόταν στην αρχή, επιστρέφει πιο έντονα. Επί της ουσίας, η εξορία και η τύφλωση του Οιδίποδα συνδέονται με τη συνήθη τιμωρία του ρωμαϊκού δικαίου για την πατροκτονία, αφού ο πατροκτόνος πρέπει να απομονωθεί από τους ζωντανούς μέσω της τύφλωσης και της εξορίας.²⁸³

Et ossa et artus gelidus invasit tremor.

(στ. 659)

Το ζήτημα είναι ότι η μαρτυρία του φαντάσματος του νεκρού Λαΐου αντί να ξεκαθαρίσει τα πράγματα στο μυαλό του Οιδίποδα, τα μπερδεύει ακόμα περισσότερο, αφού όσα φοβόταν ότι θα πράξει, τον κατηγορούν ότι τα έχει ήδη πράξει.

quidquid timebam facere fecisse arguor.

(στ. 660)

Ο Οιδίποδας ακολουθώντας τη λογική του που είναι και το μεγαλύτερο όπλο του, προσπαθεί να βάλει τις σκέψεις του στη σειρά και να δώσει μια λογική εξήγηση. Παίρνοντας ως δεδομένο ότι οι γονείς του είναι ο Πόλυβος και η Μερόπη, είναι βέβαιος ότι δεν έχει γίνει ούτε αιμομίκτης ούτε πατροκτόνος, αφού ο πατέρας του είναι ακόμα ζωντανός. Γι' αυτό

²⁸³ Boyle 2011, 264

και δεν μπορεί να καταλάβει σε ποιο σημείο είναι ένοχος και για ποιο λόγο τον κατηγορούν,

tori iugalis abnuit Merope nefas
sociata Polybo; sospes absolvit manus
Polybus meas. uterque defendit parens
caedem stuprumque. quis locus culpaе est super?

(στ. 661-664)

ιδιαίτερα αφού ο Λάιος πέθανε, πολύ πριν φτάσει ο ίδιος στη Θήβα.

Επομένως, έχοντας όλα αυτά ως τα λογικά δεδομένα που γνωρίζει, το μυαλό του καταλήγει στο εύλογο συμπέρασμα που έρχεται ως φυσική συνέπεια όλων των παραπάνω. Αφού οι γονείς του, που παραμένουν ζωντανοί, τον αθρώνουν για τις ανόσιες πράξεις, για τις οποίες τώρα κάποιος τον κατηγορούν, αρνείται την ενοχή του (στ. 664) και είναι βέβαιος ότι πρόκειται για πολιτική συννομωσία μεταξύ του Κρέοντα και του Τειρεσία, για να του πάρουν την εξουσία.

falsusne senior an deus Thebis gravis?
iam iam tenemus callidi socios doli.
mentitur ista praeferens fraudi deos
vates, tibi que sceptrum despondet mea.

(στ. 667-670)

Το γεγονός ότι ο Οιδίποδας κατηγορήθηκε από τον Τειρεσία, χωρίς να ληφθεί υπ' όψιν η προηγούμενη ζωή του,

Num ratio vobis reddita est vitae meae?
num audita causa est nostra Tiresiae? tamen
sontes videmur. facitis exemplum: sequor.

(στ. 696-698)

του δίνει το έναυσμα να συμπεριφερθεί σαν ένας γνήσιος τύραννος με βασικό χαρακτηριστικό του την καχυποψία και την αβεβαιότητα.

Dubia pro certis solent
timere reges.

(στ. 699-700)

Σύμφωνα με τον Οιδίποδα, το μόνο όπλο για να διατηρήσει την ηγεμονία του ο τύραννος, είναι να σκοτώνει τους πιο επιφανείς πολίτες που του εγείρουν έστω και την παραμικρή αμφιβολία και υποψία.²⁸⁴

omne quod dubium est cadat.

(στ. 702)

Επομένως, οι τύραννοι οφείλουν να μην επαναπαύονται, αλλά να κυβερνούν με γνώμονα τον φόβο και την καχυποψία, στοιχεία που αποτελούν φρουρό της βασιλείας

Odia qui nimium timet
regnare nescit. regna custodit metus.

(στ. 703-704)

και γι' αυτό ο Οιδίποδας αποφασίζει τον εγκλεισμό του Κρέοντα στη φυλακή ως ύποπτου για συννομωσία.

Ωστόσο, παρά τη βεβαιότητα για την αθωότητά του, οι αμφιβολίες παραμένουν και ο φόβος του επιτείνεται, όπως ο ίδιος ομολογεί.

Curas revolvit animus et repetit metus.

(στ. 764)

Το μυαλό του διχάζεται ανάμεσα στις κατηγορίες που του προσάπτουν και στα γεγονότα που είναι βέβαιος ότι δεν έχει διαπράξει.

obisse nostro Laium scelere autumant
superi inferique, sed animus contra innocens
sibique melius quam deis notus negat.

(στ. 765-767)

Για τον λόγο αυτό, προσπαθεί να ανασύρει από τη μνήμη του γεγονότα (768 *redit memoria*) που θα επιβεβαιώσουν είτε την αθωότητά του είτε τις κατηγορίες εναντίον του. Η πληροφορία που του έδωσε προηγουμένως ο Κρέοντας σχετικά με τον τόπο της δολοφονίας του Λαΐου (278 *trigemina via*), για την οποία ο Οιδίποδας δεν πρόλαβε να λάβει περαιτέρω εξηγήσεις λόγω της αιφνίδιας άφιξης του Τειρεσία, επανέρχεται (772 *trifidas vias*), αφού συνάδει με τις μνήμες του.

²⁸⁴ Για ανάλογη τακτική που ακολουθούν οι τύραννοι, βλ. την ιστορία του Περιάνδρου και του Θρασύβουλου, τυράννων της Κορίνθου και της Μιλήτου αντίστοιχα, όπως παρουσιάζεται από τον Ηρόδοτο (*Ιστ.* 5.92 f-g).

redit memoria tenue per vestigium,
cecidisse nostri stipitis pulsu obvium
datumque Diti, cum prior iuvenem senex
curru superbus pelleret, Thebis procul
Phocasaea trifidas regio qua scindit vias.

(στ. 768-772)

Καθώς ο Οιδίποδας είναι χαμένος στους συλλογισμούς του, καταφθάνει η Ιοκάστη, η οποία αποτελεί την τελευταία του ελπίδα, προκειμένου να βάλει σε τάξη τις σκέψεις του.

unanima coniunx, explica errores, precor.

(στ. 773)

Η Ιοκάστη αρχίζει να του δίνει πληροφορίες για την ηλικία και τους συνοδούς του Λαΐου, εντούτοις ο Οιδίποδας για άλλη μια φορά βγάζει βεβιασμένα συμπεράσματα.²⁸⁵

Teneo nocentem. convenit numerus, locus.

(στ. 782)

Παρ' όλα αυτά, δεδομένου ότι ο Κρέων είχε αποδώσει τη δολοφονία σε συμμορία ληστών (286-287 *praedonum manus*), ο Οιδίποδας ζητεί να πάρει πληροφορίες και για τον αριθμό των δραστών. Προτού προλάβει όμως η Ιοκάστη να του δώσει τις απαντήσεις που ψάχνει, η συζήτησή τους διακόπτεται από την ξαφνική άφιξη του Κορίνθιου αγγελιαφόρου, παρατείνοντας την αίσθηση αβεβαιότητας του Οιδίποδα σχετικά με την ενοχή του για τον θάνατο του Λαΐου.²⁸⁶

Ωστόσο, τα νέα που φέρνει ο Κορίνθιος γέροντας αλλάζουν την πορεία της έρευνας για την εξιχνίαση της δολοφονίας και τη στρέφουν στην ταυτότητα του Οιδίποδα. Όταν ο γέροντας φέρνει την είδηση για τον θάνατο του Πόλυβου (στ. 784-785), ο Οιδίποδας συντετριμμένος από τα νέα²⁸⁷ απευθύνεται στην άγρια Τύχη που πέφτει πάνω του.

Vt undique in me saeva Fortuna irruit!

(στ. 786)

²⁸⁵ Βλ. και *Oed.* στ. 106-109 και 668, καθώς και *Οιδ. Τ.* στ. 754 τὰδ' ἤδη διαφανῆ.

²⁸⁶ Boyle 2011, 293

²⁸⁷ Boyle 2011, 294

Τώρα που ο Πόλυβος πέθανε από φυσικά αίτια, ο Οιδίποδας δεν έχει να φοβηθεί πια τον πατρικό φόνο, που επί χρόνια επικρεμόταν πάνω του και συνόδευε μέχρι τώρα την ζωή του.

testor, licet iam tollere ad caelum pie
puras nec ulla scelera metuentes manus.

(στ. 790-791)

Η είδηση του Κορίνθιου είναι λυτρωτική, όμως παραμένει κάτι ακόμα που τον φοβίζει: η αιμομιξία με την μητέρα του.

sed pars magis metuenda factorum manet.

(στ. 792)

Conubia matris Delphico admonitu tremo.

(στ. 800)

Ο φόβος μήπως εκπληρωθεί αυτό το φοβερό πεπρωμένο, κυριαρχεί στη συγκεκριμένη σκηνή (792 metuenda, 793 metum, 794 horreo, 795 metuis, 798 timor, 800 tremo, 801 timere...metus) και αποτελεί το κίνητρο, βάσει του οποίου ο Κορίνθιος γέροντας είναι πρόθυμος να αποκαλύψει στον Οιδίποδα την αλήθεια για τους πραγματικούς του γονείς. Προσπαθώντας να ηρεμήσει και να ανακουφίσει από τους φόβους του τον βασιλιά, του ανακοινώνει ότι η Μερόπη ήταν θετή μητέρα του, στρέφοντας έτσι την έρευνα στην αποκάλυψη των πραγματικών γονιών του Οιδίποδα.

Timere vana desine et turpes metus
depone. Merope vera non fuerat parens.

(στ. 801-802)

Μετά τα στοιχεία που απαριθμεί ο γέροντας (στ. 812-813) και που αποδεικνύουν ότι ο Οιδίποδας είναι το μωρό που ο ίδιος παρέδωσε στο βασιλικό ζεύγος της Κορίνθου, η Ιοκάστη αρχίζει να συνειδητοποιεί τη φοβερή αλήθεια για τον σύζυγό της. Και ενώ μάταια προσπαθεί να τον αποτρέψει από την πλήρη αποκάλυψη της ταυτότητάς του (στ. 825-827 και 829-832), ο Οιδίποδας παρουσιάζεται αποφασισμένος να φτάσει μέχρι τέλους, ακόμα και αν η καταγωγή του αποδειχθεί ταπεινή, ακόμα και αν θρηνήσει για την αλήθεια.

Ioc. Nobilius aliquid genere regali appetis?
ne te parentis pigeat inventi vide.

Oed. Vel paenitendi sanguinis quaeram fidem.
si nosse certum est.

(στ. 835-838)

Την ώρα αυτή καταφθάνει ο βοσκός Φόρβας που έχει κληθεί, για να επιβεβαιώσει τους ισχυρισμούς του Κορίνθιου σχετικά με την παραλαβή του βρέφους. Σε αντίθεση με τον *Οιδίποδα Τύραννο* ο Φόρβας δεν έρχεται με την ιδιότητα του μοναδικού μάρτυρα της δολοφονίας του Λαΐου, αφού η διερεύνηση του θέματος αυτού τερματίστηκε από τις απρόσμενες ειδήσεις που έφερε ο Κορίνθιος γέροντας. Ο Φόρβας του Σενέκα έρχεται ως ο μάρτυρας που θα επαληθεύσει όσα ισχυρίζεται ο Κορίνθιος και αφορούν στη μητέρα του βασιλιά, γεγονός που αποδεικνύει την εμμονή του *Οιδίποδα* όχι τόσο με την πατροκτονία, όσο με την αιμομιξία, που, όπως ήδη την έχει χαρακτηρίσει, αποτελεί το μεγαλύτερο έγκλημα (17 *maius scelus*) και τη χειρότερη αμαρτία (18 *maius nefas*).²⁸⁸

Καθώς ο *Οιδίποδας* με απειλές αποσπά τις πληροφορίες και τα στοιχεία που γνωρίζει ο Φόρβας, έχει αρχίσει σταδιακά να καταλαβαίνει την αλήθεια.

Quid quaeris ultra? fata iam accedunt prope.

(στ. 860)

Παρόλα αυτά όμως, δεν παραιτείται. Θέλει να ακουστεί δημόσια η αλήθεια για την ταυτότητα του υιοθετημένου βρέφους, που ισοδυναμεί με την αλήθεια για τη δική του ταυτότητα.

dic vera. quisnam? quove generatus patre?

qua matre genitus?

(στ. 866-867)

Στο άκουσμα της φοβερής αποκάλυψης η αντίδραση του *Οιδίποδα* είναι συνταρακτική. Η ενοχή που ένιωθε από την αρχή του έργου, τώρα επιβεβαιώνεται και φτάνει στην κορύφωσή της, καθώς τα γεγονότα αποκάλυψαν σταδιακά ότι ο *Οιδίποδας* είναι υπαίτιος για τον λοιμό, επειδή έγινε πατροκτόνος και αιμομίκτης.²⁸⁹ Το βάρος αυτό ο *Οιδίποδας* δεν μπορεί να το αντέξει και δεν ξέρει ποια τιμωρία είναι αρκετή για τα

²⁸⁸ Boyle 2011, 296

²⁸⁹ Motto-Clark 1988, 15-16

εγκλήματά του. Το απεχθές έγκλημα της αιμομιξίας πρέπει να τον ρίξει είτε στα κατάβαθα Τάρταρα,

Dehisce Tellus, tuque tenebrarum potens,
in Tartara ima, rector umbrarum, rape
retro reversas generis ac stirpis vices.

(στ. 868-870)

είτε στα χέρια των υπηκόων του, που πρέπει με κάθε τρόπο να τον τιμωρήσουν, αφού αυτός ήταν το μίasma που έφερε τον όλεθρο στη Θήβα.

congerite, cives, saxa in infandum caput,
mactate telis. me petat ferro parens,
me natus, in me coniuges arment manus
fratresque, et aeger populus ereptos rogis
iaculetur ignes.

(στ. 871-875)

Μόνο ο θάνατος μπορεί να αποκαταστήσει και να επαναφέρει τη διασαλεμένη τάξη.

Ο Οιδίποδας όμως δεν περιμένει την τιμωρία από τους άλλους, γιατί έχει αναλάβει την ηθική και νομική ευθύνη για τις πράξεις του. Η τραγικότητα της θέσης του και το ανυπόφορο βάρος που αισθάνεται, τον οδηγούν, ώστε να καταδικάσει ο ίδιος τον εαυτό του.

saeculi crimen vagor,
odium deorum, iuris exitium sacri,
qua luce primum spiritus hausit rudes
iam morte dingus.

(στ. 875-878)

Θα περιπλανιέται σημαδεμένος με το πιο μεγάλο έγκλημα, μισητός στους θεούς και καταστροφέας κάθε ιερού και όσιου νόμου.

Κεφάλαιο 2. Κάθαρση

Κατά τη διάρκεια της συνεξέτασης των δύο έργων, παρακολουθήσαμε τους διαφορετικούς δρόμους που ακολούθησε ο κάθε ποιητής, προκειμένου να παρουσιάσει την ενοχή του Οιδίποδα. Παρά τα κοινά σημεία των δύο έργων, με διαφορετικό τρόπο θα επέλθει και η κάθαρση του ήρωα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

2.1. Η Κάθαρση στον Σοφοκλή

Η ψυχολογική κατάσταση στην οποία περιήλθε ο Οιδίποδας μετά την αποκάλυψη της ταυτότητάς του, περιγράφεται ενδελεχώς από τον Εξάγγελο που αφηγείται όσα συνετελέσθησαν πίσω από τις πύλες του ανακτόρου.

*φοιτᾶ γὰρ ἡμᾶς ἔγχος ἐξαιτῶν πορεῖν,
γυναῖκά τ' οὐ γυναῖκα, μητρῶαν δ' ὅπου
κίχοι διπλῆν ἄρουραν οὗ τε καὶ τέκνων.
λυσσῶντι δ' αὐτῶ δαιμόνων δείκνυσί τις·
οὐδεῖς γὰρ ἀνδρῶν, οἱ παρῆμεν ἐγγύθεν.
δεινὸν δ' ἄυσας ὡς ὑφηγητοῦ τινοσ
πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ', ἐκ δὲ πυθμένων
ἔκλινε κοῖλα κληῖθρα κάμπιπτει στέγη.*

(στ. 1255-1262)

Ο Οιδίποδας ὀρμησε στο παλάτι να ψάξει τη γυναίκα του, αφρίζοντας από τη λύσσα του (λυσσῶντι δ' αὐτῶ) και κραυγάζοντας (δεινὸν δ' ἄυσας). Μόλις είδε την απαγχονισμένη Ιοκάστη, έβγαλε φοβερό βρυχηθμό (1265 δεινὰ βρυχηθείς) και παίρνοντας τις χρυσές πόρπες των ρούχων της, χτυπά τα μάτια του. Μέσα στην παραφροσύνη που τον έχει οδηγήσει η ανείπωτη ενοχή, η οποία συνοδεύει τα ειδεχθή εγκλήματα που εν αγνοία του έχει κάνει, αυτοτυφλώνεται, για να μην βλέπουν τα μάτια του ούτε τα φοβερά εγκλήματα που έκανε, ούτε τα δεινά που θα πάθει. Κυρίως όμως τυφλώνεται, για να μην βλέπει αυτούς που δεν έπρεπε.

*ἄρας ἔπαισεν ἄρθρα τῶν αὐτοῦ κύκλων,
αὐδῶν τοιαῦθ', ὀθούνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν
οὔθ' οἷ' ἔπασχεν οὔθ' ὅποι' ἔδρα κακά,
ἀλλ' ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὐς μὲν οὐκ ἔδει*

ὀψοίαθ', οὐς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσοίατο.

(στ. 1270-1274)

Η αγγελική ρήση ολοκληρώνεται, επισημαίνοντας την αντίθεση που επικρατεί από εδώ και στο εξής στη ζωή του Οιδίποδα. Σε σχέση με την προηγούμενη ευτυχία, η ζωή του Οιδίποδα καταλαμβάνεται μόνο από στεναγμούς, συμφορές, θάνατο και ντροπή.

*ὁ πρὶν παλαιὸς δ' ὄλβος ἦν πάροιθε μὲν
ὄλβος δικαίως, νῦν δὲ τῆδε θῆμέρα
στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν
ὅσ' ἐστὶ πάντων ὀνόματ', οὐδέν ἐστ' ἀπόν.*

(στ. 1282-1285)

Όλα αυτά τα δεινά συνοδεύουν τον τυφλωμένο Οιδίποδα, καθώς εισέρχεται στη σκηνή. Η παρουσία του αποτελεί ένα φρικτό θέαμα, που όμοιό του κανείς μέχρι τώρα δεν έχει αντικρίσει.

Χο. *ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις,
ὦ δεινότατον πάντων ὅσ' ἐγὼ
προσέκυρσ' ἤδη.*

(στ. 1297-1299)

Ο Οιδίποδας θρηνεί τη Μοίρα που τον γκρέμισε και τον οδήγησε στα δεινά της ζωής του.

*αἰαῖ αἰαῖ,
φεῦ φεῦ,
δύστανος ἐγώ,
ποῖ γὰς φέρομαι τλάμων; πᾶ μοι
φθογγὰ διαπωτᾶται φοράδην;
ἰὼ δαῖμον, ἴν' ἐξήλλου.*

(στ. 1307-1310)

Εκφράζει τον βαθύ πόνο του, τόσο τον σωματικό που του προκαλούν τα χτυπημένα μάτια του, όσο και τον ηθικό και ψυχολογικό που του προκαλεί η θύμηση από τα κρίματα που έκανε.

*οἴμοι,
οἴμοι μάλ' αὐθις· οἶον εἰσέδου μ' ἄμα*

κέντρων τε τῶνδ' οἷστρομα καὶ μνήμη κακῶν.

(στ. 1316-1318)

Η σκληρή ποινή με την οποία τιμώρησε τον εαυτό του, δεν του αρκεί. Ο Οιδίποδας είναι ένας μυσαρός απόβλητος, συντετριμμένος από το βάρος της ενοχής του, που δεν μπορούν να τον δεχτούν ούτε η άγια βροχή ούτε το φως του ήλιου.²⁹⁰

Κρ. *τοιόνδ' ἄγος
ἀκάλυπτον οὔτω δεικνύναι, τὸ μήτε γῆ
μήτ' ὄμβρος ἱερὸς μήτε φῶς προσδέξεται.*

(στ. 1426-1428)

Για τον λόγο αυτό ωθεί τους γέροντας του Χορού να τον εκτοπίσουν από την πόλη ως τον πιο ολέθριο και τρισκατάρατο άνθρωπο, τον πιο μισητό στους θεούς.

*ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὃ τι τάχιστα με,
ἀπάγετ', ὦ φίλοι, τὸν μέγ' ὀλέθριον
τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς
ἐχθρότατον βροτῶν.*

(στ. 1340-1343)

Καταριέται αυτόν που έλυσε τα δεσμά του και τον έσωσε όντας βρέφος, γιατί εάν πέθαινε, δεν θα έφερνε τόσα δεινά στην οικογένειά του. Δεν θα γινόταν ούτε πατροκτόνος ούτε αιμομίκτης. Εντούτοις, τώρα είναι θεομίσητος. Είναι ο άνθρωπος που του έτυχε η πιο μεγάλη συμφορά.

*νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμι', ἀνοσίων δὲ παῖς,
ὀμολεχῆς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.
εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν,
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.*

(στ. 1360-1366)

Ως εκ τούτου, τυφλώθηκε, για να μην βλέπει τις ντροπές που έφερε στον οίκο του,²⁹¹

τοιάνδ' ἐγὼ κηλῖδα μηνύσας ἐμήν

²⁹⁰ Dodds 1977, 47

²⁹¹ Για την ντροπή που αισθάνεται ο ήρωας σε σχέση με την ευρύτερη κοινωνία βλ. Dodds 1977, 41-59, ιδιαίτερα 53-57.

ὀρθοῖς ἔμελλον ὄμμασιν τούτους ὄραν;

(στ. 1384-1385)

και επειδή αισθάνεται ότι δεν έχει πια θέση στην ανθρώπινη κοινωνία,²⁹² προτρέπει τους γέροντες του Χορού να τον διώξουν και να τον εκτοπίσουν από την πόλη.

*ὅπως τάχιστα πρὸς θεῶν ἕξω μέ που
καλύψατ', ἢ φονεύσατ', ἢ θαλάσσιον
ἐκρίψατ', ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' ἔτι.*

(στ. 1410-1412)

Ο Οιδίποδας στο σημείο αυτό, παρόλη την τραγικότητά του, θα λέγαμε ότι διατηρεί μια κάποια μεγαλοπρέπεια. Μπορεί να είναι ο δράστης των πιο φρικτών εγκλημάτων της ανθρωπότητας, για τα οποία υπομένει ολέθριες συνέπειες, αλλά είναι και ο μοναδικός άνθρωπος που λόγω δύναμης κατορθώνει να τα υπομείνει όλα αυτά.²⁹³

*ἴτ', ἀξιώσατ' ἀνδρὸς ἀθλίου θιγεῖν·
πίθεσθε, μὴ δείσητε· τὰμὰ γὰρ κακὰ
οὐδεὶς οἶός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν.*

(στ. 1413-1415)

Ο κραταιός βασιλιάς επιστρέφει αλλά με ανεστραμμένη τύχη, χωρίς να χάνει ίχνος από το μεγαλείο της πρώτης του εμφάνισης. Την ίδια δύναμη και αποφασιστικότητα που έδειξε για τη σωτηρία της πόλης, παράλληλα με την επιμονή του στην εύρεση της αλήθειας για την ταυτότητά του, δείχνει και τώρα που υφίσταται τις συνέπειες των ανομημάτων του.

Το γεγονός ότι το ανόσιο πεπρωμένο του εκπληρώθηκε, παρόλο που προσπάθησε με κάθε τρόπο να το αποφύγει, αποδεικνύει ότι ο Οιδίποδας από τη γέννησή του ήταν προορισμένος για φοβερό κακό.

*οὐ γὰρ ἄν ποτε
θνήσκων ἐσώθην, μὴ 'πί τω δεινῷ κακῷ.*

(στ. 1456-1457)

²⁹² Dodds 1966, 43-44. Βλ. επίσης και Devereux 1973, ο οποίος πιστεύει ότι η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα είναι ένα είδος ευνουχισμού.

²⁹³ Vernant 1988b, 84

Μπορεί να δέχεται τη Μοίρα του (1458 ἀλλ' ἢ μὲν ἡμῶν μοῖρ', ὅποιπερ εἶσ', ἴτω), αυτό όμως δεν μειώνει την ευθύνη του και την ενοχή που αισθάνεται για όσα έχει κάνει, ακριβώς επειδή αυτή η ενοχή ήρθε τόσο απροσδόκητα. Ο Οιδίποδας, όπως αποδείχθηκε, ήταν όχι μόνο ο φιλόστοργος βασιλιάς που αναζήτησε την αιτία του λοιμού, προκειμένου να φέρει τη σωτηρία στη Θήβα, αλλά και η πηγή του μιάσματος.²⁹⁴ Γι' αυτό, μέχρι το τέλος ο Οιδίποδας δεν παύει να θεωρεί τον εαυτό του ως το πιο απεχθές και βδελυρό πλάσμα (στ. 1307-10, 1414-15),²⁹⁵ κατηγορώντας τον εαυτό του γιατί απέτυχε να δει και να γνωρίζει καθαρά, ως όφειλε.²⁹⁶

ὄς ὑμῖν, ὦ τέκν', οὐθ' ὀρῶν οὐθ' ἱστορῶν
πατῆρ ἐφάνθην ἔνθεν αὐτὸς ἠρόθην.

(στ. 1484-1485)

Γι' αυτό, η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα δεν είχε ως στόχο μόνο την αυτοτιμωρία, αλλά επεδίωκε να απομακρύνει από επάνω του τα μάτια του ως τα απατηλά ὄργανα που τον εμπόδιζαν να δει ξεκάθαρα την αλήθεια.²⁹⁷

Ωστόσο, το βδελυρό αυτό πλάσμα δεν κρύβεται ντροπιασμένο και εξευτελισμένο, αλλά ζήτησε να φανερωθεί σε όλους τους Θηβαίους και να γνωστοποιήσει τη νέα του ιδιότητα, αυτήν του στυγερού εγκληματία,

ΕΞ. βoᾱ διοίγειν κληῖθρα καὶ δηλοῦν τινα
τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον,
τὸν μητρόζ, αὐδῶν ἀνόσι' οὐδὲ ῥητά μοι,
ὡς ἐκ χθονὸς ῥίψων ἑαυτὸν, οὐδ' ἔτι
μενῶν δόμοις ἀραῖος, ὡς ἠράσατο.
ῥώμης γε μέντοι καὶ προηγητοῦ τινος
δεῖται· τὸ γὰρ νόσημα μεῖζον ἢ φέρειν.
δείξει δὲ καὶ σοί· κληῖθρα γὰρ πυλῶν τάδε
διοίγεται· θέαμα δ' εἰσόψει τάχα
τοιούτων οἶον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι.

(στ. 1287-1296)

²⁹⁴ Sewell-Rutter 2007, 43

²⁹⁵ Η δικαίωση για τον Οιδίποδα δεν θα έρθει παρά σε μεταγενέστερο στάδιο, όταν θα βρίσκεται στον Κολωνό. Βλ. *Οιδίπους επί Κολωνά* στ. 962-965.

²⁹⁶ Για τη χρήση της τυφλότητας στον *Οιδίποδα Τύραννο* και για τα καταστροφικά αποτελέσματα που φέρνει βλ. Buxton 1980.

²⁹⁷ Whitman 1951, 142

αποδεικνύοντας τη μεγαλοσύνη του ως βασιλιά, ακόμη και μέσα στην απελπισία του.²⁹⁸ Επομένως, ο Οιδίποδας είναι ένας ήρωας που ξεχωρίζει για τη δύναμη της προσωπικότητάς του και, καθώς προορίζεται για ένα πεπρωμένο πόνου και αγώνα, αντιμετωπίζει το πεπρωμένο αυτό με απαράμιλλο θάρρος.²⁹⁹

2.2. Η Κάθαρση στον Σενέκα

Ο Σενέκας ακολουθώντας τη μέθοδο του Σοφοκλή, παρουσιάζει τις αντιδράσεις του Οιδίποδα μετά την αποκάλυψη της αλήθειας για την πραγματική του ταυτότητα, μέσω της αγγελικής ρήσης. Μάλιστα, επικεντρώνεται μόνο στον Οιδίποδα και την τιμωρία του, εν αντιθέσει με τον Σοφοκλή που παρουσιάζει την αυτοτύφλωση του ήρωα ως αντίδραση στην αυτοκτονία της Ιοκάστης,³⁰⁰ προκειμένου να δείξει με ποιον τρόπο χειρίζεται την ενοχή του, που μολονότι την διαισθανόταν από την αρχή, μόλις τώρα επιβεβαιώθηκε.

Ο Οιδίποδας ορμά στο παλάτι με βιάση (*Oed.* 918 *propere gradu*) και άγρια διάθεση (917 *infestus*), σαν λιοντάρι γεμάτο θυμό (920 *minaci fronte*), με όψη αλλοιωμένη από τη μανία (921 *vultus furore torvus*) και άγρια μάτια (921 *oculi truces*), γεμάτος πόνο (924 *exundat dolor*). Ο Σενέκας περιγράφει αναλυτικά τις επιπτώσεις που έφερε στην ψυχολογία του Οιδίποδα η τραγική αποκάλυψη, αποδεικνύοντας το ενδιαφέρον του για τα πάθη που κατακλύζουν την ψυχή του ανθρώπου.³⁰¹ Αυτή η ιδιαίτερα διαταραγμένη ψυχολογία του Οιδίποδα, που θα τον οδηγήσει να πράξει κάτι ανάλογο των εγκλημάτων του,

Redde nunc animos pares,
nunc aliquid aude sceleribus
dignum tuis.

(στ. 878-879)

είναι τυπική ενός παθιασμένου πρωταγωνιστή³⁰² και από δω και στο εξής θα κατευθύνει τις πράξεις του.

²⁹⁸ Segal 2001, 159

²⁹⁹ Knox 1964, 7 κ.ε.

³⁰⁰ Boyle 2011, 318-319

³⁰¹ Για το ενδιαφέρον του Σενέκα ιδιαίτερα για το πάθος της οργής, όπως επηρεάζει όχι μόνο την ψυχολογία αλλά και το πρόσωπο του ανθρώπου, βλ. *De ira* 1.1.7 (*neque enim...in vultu*), ενώ για τα σημάδια που αποδεικνύουν την οργή βλ. *De ira* 1.1.3-4, 2.36.4-5, 3.4.1-3.

³⁰² Littlewood 2004, 84

Χωρίς κανέναν ενδιασμό ο Οιδίποδας αποδέχεται την ενοχή του για το ανοσιούργημα της αιμομιξίας, καταδικάζοντας τον εαυτό του,

ac se scelere convictum Oedipus
damnavit ipse

(στ. 916-917)

και γι' αυτό πρέπει να τιμωρηθεί με τρόπο παρόμοιο με την Μοίρα του.³⁰³

secum ipse saevus grande nescioquid parat
suisque fatis simile.

(στ. 925-926)

Το βάρος της ενοχής είναι τόσο μεγάλο, που η τιμωρία πρέπει να έρθει αμέσως, οπότε η πρώτη σκέψη του είναι ο θάνατος.

'quid poenas moror?'
ait 'hoc scelestum pectus aut ferro petat
aut fervido aliquis igne vel saxo domet.'

(στ. 926-928)

Ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση ο θάνατος δεν είναι η προσήκουσα τιμωρία, γιατί αποτελεί λύτρωση. Η λύτρωση ταιριάζει μόνο σε έναν αθώο

'anime, quid mortem times?
mors innocentem sola Fortunae eripit.'

(στ. 933-934)

και ο Οιδίποδας κάθε άλλο παρά αθώος είναι (927 scelestum pectus). Ουσιαστικά ο θάνατος είναι μικρή τιμωρία για τα ειδεχθή εγκλήματα που έχει κάνει και δεν είναι αρκετός, ώστε να τα ξεπληρώσει όλα.

'itane? tam magnis breves
poenas sceleribus solvis atque uno omnia
pensabis ictu? moreris. hoc patri sat est.
quid deinde matri, quid male in lucem editis
natis, quid ipsi, quae tuum magna luit
scelus ruina, flebili patriae dabis?'

(στ. 936-941)

³⁰³ Davis 1991, 156

Ως εκ τούτου, μία λύση του απομένει. Η φύση, που εξαιτίας του Οιδίποδα αναστράφηκε και άλλαξε τους νόμους της (942-943 *solvenda non est illa quae leges ratas Natura in uno vertit Oedipoda*), πρέπει να αλλάξει την ποινή του και επειδή τα εγκλήματά του δεν έχουν προηγούμενο, πρέπει και η τιμωρία του να είναι πρωτοφανής και να έχει διάρκεια.

‘utere ingenio, miser.
quod saepe fieri non potest fiat diu.
mors eligatur longa.’

(στ. 947-949)

Γι’ αυτό, προκειμένου να εξιλεωθεί, είναι επιβεβλημένη μία διαρκής και αέναη τιμωρία,

‘iterum vivere atque iterum mori
liceat, renasci semper ut totiens nova
supplicia pendas.’

(στ. 945-947)

που όμως θα τον διαχωρίζει και από τους νεκρούς και από τους ζωντανούς.

‘quaeratur via
qua nec sepultis mixtus et vivis tamen
exemptus erres.’

(στ. 949-951)

Μέσα από όλες τις παραπάνω ψυχολογικές διακυμάνσεις, που εξωτερικεύονται με ενάργεια από τον ίδιο τον ήρωα, ο Οιδίποδας οδηγείται τελικά στην αυτοτύφλωση ως την πιο ενδεδειγμένη ποινή για το μέγεθος της ενοχής του, ιδιαίτερα για το έγκλημα της αιμομιξίας.³⁰⁴

‘hi maritales statim
fodiantur oculi’

(στ. 956-957)

Για άλλη μία φορά το πρόσωπό του αντικατοπτρίζει όλα τα συναισθήματά που τον κατακλύζουν, καθώς ετοιμάζεται για την φοβερή πράξη,

³⁰⁴ Boyle 2011, 328

violentus audax vultus iratus ferox
iamiam eruentis.

(στ. 960-961)

η οποία περιγράφεται με φρικιαστικές λεπτομέρειες από τον Εξάγγελο.

gemit et dirum fremens
manus in ora torsit. at contra truces
oculi steterunt et suam intenti manum
ultro insecuntur, vulneri occurrunt suo.
scrutatur avidus manibus uncis lumina,
radice ab ima funditus vulsos simul
evolvit orbis. haeret in vacuo manus
et fixa penitus unguibus lacerat cavos
alte recessus luminum et inanes sinus
saevitque frustra plusque quam satis est furit.
tantum est periculum lucis. attollit caput
cavisque lustrans orbibus caeli plagas
noctem experitur. quidquid effossis male
dependet oculis rumpit

(στ. 961-974)

Άλλωστε, η πρωτοτυπία του Σενέκα να χρησιμοποιήσει ο Οιδίποδας τα χέρια του και όχι τις πόρπες του ενδύματος της Ιοκάστης, όπως συνέβη στον Σοφοκλή, αντικατοπτρίζει όχι μόνο το βάθος του πόνου που αισθάνεται ο Οιδίποδας αλλά και τη δύναμη της ανάγκης του για αυτοτιμωρία,³⁰⁵ γεγονός που αποδεικνύει ότι το κίνητρο ήταν η ενοχή και όχι το σοφόκλειο θρησκευτικό αίσθημα, που οδηγεί στην αυτοεπιβαλλόμενη κατάρα και επιτείνει την αίσθηση φρίκης για το μίasma ως συνέπεια της ύβρεως.³⁰⁶

Για τον λόγο αυτό, όταν πλέον ολοκληρώνει τη φρικαλέα πράξη, αισθάνεται ότι επανήλθε η διαταραγμένη ισορροπία,³⁰⁷ γιατί με την τιμωρία του πλήρωσε, όπως έπρεπε, το χρέος για τα εγκλήματά του,³⁰⁸ ιδιαίτερα για τον μιαρό γάμο του, σώζοντας ταυτόχρονα τη χώρα του από τον όλεθρο.

³⁰⁵ Boyle 2011, 330-331

³⁰⁶ Segal 2001, 199

³⁰⁷ Motto-Clark 1988, 148

³⁰⁸ Littlewood 2004, 84-86

'parcite, en, patriae precor.
iam iusta feci, debitas poenas tuli.

inventa thalamis digna nox tandem meis.'

(στ. 975-977)

Η διαφοροποίηση με τον Σοφοκλή εντοπίζεται σε αυτό ακριβώς. Ο Οιδίποδας του Σοφοκλή, όπως είδαμε, υπομένει την ενοχή του μέχρι τέλους χωρίς κανένα ελαφρυντικό. Ακόμα και μετά την τιμωρία του, η οποία επιτελέστηκε ως αντίδραση στον θάνατο της Ιοκάστης και όχι μετά από ακριβή υπολογισμό για την καταλληλότερη ποινή, όπως συνέβη στον Σενέκα, αισθάνεται μιαιρός και απόβλητος της κοινωνίας και γι' αυτό ζητεί να εκδιωχθεί μακριά από τους ανθρώπους (Οιδ. Τ. 1436-1437 και 1440-1441).

Αντίθετα, ο Οιδίποδας του Σενέκα θεωρεί ότι με την ποινή που επέλεξε έχει ξεπληρώσει το χρέος προς τον γονιό του.

Bene habet, peractum est. iusta persolvi patri.
iuvant tenebrae.

(στ. 998-999)

Το κυριότερο όμως, θεωρεί ότι έχει τιμωρηθεί για τα ανόσια έργα του³⁰⁹ και έχει καθαιρεθεί για τον νεκρό πατέρα του.

quis scelera donat? conscium evasi diem.
nil, parricida, dexterarum debes tuarum:

(στ. 1001-1002)

Γι' αυτό δεν επέλεξε ως τιμωρία τον θάνατο, αλλά μια μεγαλύτερη τιμωρία, που να ταιριάζει και να καλύπτει όλα τα αμαρτήματα που έκανε.³¹⁰

lux te refugit. vultus Oedipodam hic decet.

(στ. 1003)

Εντούτοις, όταν επανεμφανίζεται η Ιοκάστη και τον αποκαλεί γιο της (1009-1010 *Quid te vocem? gnatumue? dubitas? gnatus es. gnatum pudet?*), ο Οιδίποδας δυσανασχετεί, γιατί η απομόνωση από τους

³⁰⁹ Littlewood 2004, 87

³¹⁰ Boyle 2011, 342

ζωντανούς (950-951 *vivis exemptus*), στην οποία στόχευε με την αυτοτύφλωσή του, δεν επετεύχθη.

Quis frui tenebris vetat?
quis reddit oculos? matris, en matris sonus!
perdidimus operam.

(στ. 1012-1014)

Λόγω του μεγέθους του αμαρτήματος που μοιράστηκαν, είναι επιβεβλημένο οι δυο τους να απομονωθούν και να χωριστούν σε διαφορετικούς κόσμους

congređi fas amplius
haut est nefandos. dividat vastum mare
dirimatque tellus abdita et quisquis sub hoc
in alia versus sidera ac solem avium
dependet orbis alterum ex nobis ferat.

(στ. 1014-1018)

και παρά τις προσπάθειες της Ιοκάστης να τον απενοχοποιήσει, αποδίδοντας στη Μοίρα όλα τα κρίματά του (1019 *Fati ista culpa est: nemo fit fato nocens.*), ο Οιδίποδας συνεχίζει να ζητεί την απομόνωσή του, ως λύτρωση για τα δεινά που έχει κάνει.

per has reliquias corporis trunci precor,
per inauspicatum sanguinis pignus mei,
per omne nostri nominis fas ac nefas.

(στ. 1021-1023)

Ωστόσο, μετά την αυτοκτονία της Ιοκάστης η ψυχολογία του Οιδίποδα μεταβάλλεται ξανά. Ενώ αισθανόταν ότι με την αυτοτύφλωση είχε τιμωρηθεί και, κατά κάποιο τρόπο, λυτρωθεί από την ενοχή του σχετικά με την πατροκτονία και την αιμομιξία, τώρα η ενοχή του φτάνει σε άλλο επίπεδο, γιατί αυτές οι πράξεις του έγιναν η αιτία να πεθάνει και η μητέρα του.

bis parricida plusque quam timui nocens
matrem peremi. scelere confecta est meo.

(στ. 1044-1045)

Επί της ουσίας, έγινε πατροκτόνος διπλά (*bis parricida*), ξεπερνώντας έτσι το ανόσιο πεπρωμένο του που τόσα χρόνια τον ακολουθούσε (1046 *fata superavi impia*).

Η αίσθηση της ενοχής είναι τόση, που αναχωρεί από τη Θήβα παίρνοντας μαζί του κάθε ευθύνη για όλο το κακό,³¹¹ τις βίαιες Μοίρες, την Αρρώστια, τον Λοιμό και τη Θλίψη,

mortifera mecum vitia terrarum extraho.
violenta Fata et horridus Morbi tremor
Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor,
mecum ite, mecum, ducibus his uti libet.

(στ. 1058-1061)

επαναφέροντας την τάξη και την ηρεμία στη Θήβα (1054-55 *mitior caeli status posterga sequitur*). Με τον τρόπο αυτό, ο Οιδίποδας γίνεται ενσυνείδητα ο αποδιοπομπαίος τράγος για την κοινότητα της Θήβας, που έχοντας πλήρη επίγνωση της υπαιτιότητας και της ευθύνης που φέρει για τα δεινά της πόλης του, αποφασίζει να φύγει, για να την σώσει, εκπληρώνοντας την προφητεία του Λαΐου ότι η Θήβα θα σωθεί από τον λοιμό, μόνο αν εξοριστεί ο φονιάς του (στ. 647-651).

Η διαφορά με τον ήρωα του Σοφοκλή είναι εμφανής. Στον *Οιδίποδα Τύραννο* αυτό που κυριαρχεί μέχρι τέλους είναι αφενός η ενοχή του Οιδίποδα για τα εγκλήματα της πατροκτονίας και της αιμομιξίας, ακόμη και μετά την αυτοτύφλωση, και αφετέρου η αγωνία του ήρωα για το μέλλον των παιδιών του και ιδιαίτερα των θυγατέρων του. Ο λοιμός έχει περάσει σε δεύτερη μοίρα στη σκέψη του, μολονότι κατά κάποιο τρόπο η κατάρα που εξαπέλυσε ο ίδιος για τον δράστη της δολοφονίας του Λαΐου (στ. 236-248) έχει ήδη εκπληρωθεί, αφού με την τύφλωσή του ο Οιδίποδας έχει πλέον αποκοπεί και απομονωθεί από την υπόλοιπη κοινωνία.³¹²

Ο Σοφοκλής δεν κάνει λόγο για τα συναισθήματα του Οιδίποδα αναφορικά με τον θάνατο της Ιοκάστης. Αντίθετα, ο Σενέκας υπερτονίζει την ενοχή του ήρωα για δύο λόγους. Αφενός, γιατί αυτή η ενοχή αποτελεί το έναυσμα για την αυτοεξορία του από τη Θήβα και την αποκατάσταση της φυσικής τάξης. Αφετέρου, γιατί ο Σενέκας έχει ενδεχομένως στο μυαλό του τις αντιδράσεις του Νέρωνα μετά τη δολοφονία της μητέρας

³¹¹ Tobin 1966, 67

³¹² Rehm 1992, 120

του Αγριππίνας, όπως παρουσιάζονται από τον Σουητώνιο (*Nero* 34.4 και 46) και κυρίως από τον Τάκιτο:

Sed a Caesare perfecto demum scelere magnitudo eius intellecta est. reliquo noctis modo per silentium defixus, saepius pavore exurgens et mentis inops lucem opperiebatur tamquam exitium adlaturam.

(*Ann.* 14.10.1)

Κεφάλαιο 3. Είναι ένοχος ο Οιδίποδας;

Το ζήτημα που απομένει να εξετάσουμε είναι κατά πόσον ο Οιδίποδας είναι υπεύθυνος για όλα τα παραπάνω. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του (1452b. 27-1453a) προβαίνει σε έναν σημαντικό διαχωρισμό ανάμεσα στην *άμαρτία*,³¹³ πράξη που γίνεται με καλές προθέσεις, αλλά οδηγεί στην καταστροφή, στο *αδίκημα*, πράξη που ωθείται από μοχθηρία και την ευθύνη την έχει ο δράστης, και στο *ατύχημα*, πράξη που οφείλεται σε εξωτερικές αιτίες και οι συνέπειές της δεν προβλέπονται.

Αναφορικά με τον Οιδίποδα, το βέβαιο είναι ότι οι πράξεις του έγιναν ακούσια και ασυνείδητα, καθώς ενεργούσε αγνοώντας την πραγματικότητα για την ταυτότητά του. Στην προσπάθειά του να αποφύγει το ανόσιο πεπρωμένο του, φεύγει από την Κόρινθο, αλλά στη συνέχεια γίνεται πατροκτόνος και αιμομίκτης. Επομένως, οι πράξεις του εντάσσονται στα πλαίσια της *άμαρτίας*,³¹⁴ αφού παρά τις καλές προθέσεις του, οδηγήθηκε τελικά εν αγνοία του στην καταστροφή. Για τον λόγο αυτό, η ευθύνη του αμφισβητείται.³¹⁵

Το λάθος του Οιδίποδα, λόγω έλλειψης πραγματικής γνώσης, είναι κυρίως νοητικό και όχι ηθικό.³¹⁶ Επιπλέον, δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε αποτέλεσμα της *ἄτης*, δηλαδή της εχθρικής και καταστροφικής μανίας των θεών στις ανθρώπινες υποθέσεις,³¹⁷ ούτε συνέπεια κάποιας κληρονομικής κατάρας.³¹⁸ Σημασία όμως έχει ότι έγινε και παρά το

³¹³ Για την *άμαρτία* βλ. Stinton 1975.

³¹⁴ Για μια διεξοδική ανάλυση της *άμαρτίας* του Οιδίποδα, που εμπεριέχει θέσεις που έχουν διατυπωθεί γι' αυτή, βλ. Golden 1978.

³¹⁵ Glanville 1949, 50

³¹⁶ Knox 1957, 194

³¹⁷ Golden 1978, 10

³¹⁸ βλ. Sewell-Rutter 2007, 126 και Vellacott 1964, 139.

γεγονός ότι ο Οιδίποδας ενεργούσε εν αγνοία του, τελικά είναι ένοχος γι' αυτό.³¹⁹

Ως εκ τούτου, ο Οιδίποδας του Σοφοκλή δεν κάνει καμμία προσπάθεια να αποποιηθεί των ευθυνών του με την πρόφαση του εξαναγκασμού της Μοίρας, αλλά δέχεται την ενοχή του και τιμωρείται σαν να ήταν το έγκλημά του εξ ολοκλήρου συνειδητό.³²⁰ Αναγνωρίζοντας όμως ότι ο Απόλλων και όχι η Τύχη έχει επιπέσει πάνω του (Οιδ. Τ. 263, 469, 1311), δέχεται τη θεϊκή βούληση ως τη μυστηριώδη πηγή των δεινών που του επεφύλασσε η ζωή, ενώ παράλληλα προέβη στη διάκριση ανάμεσα στα πάθη που προήλθαν από τον Απόλλωνα και από την δική του αυτοτιμωρία.³²¹

Χο. ᾧ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς

ᾧψεις μαρᾶναι; τίς σ' ἐπῆρε δαιμόνων;

Οιδ. Απόλλων τάδ' ἦν, Απόλλων, φίλοι,

ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.

ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.

τί γὰρ ἔδει μ' ὄραν,

ὅτω γ' ὄρωντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ;

(στ. 1328-1335)

Αντίθετα, στον Σενέκα οι πράξεις του Οιδίποδα παρουσιάζονται ως λάθος (error), δηλαδή ως ακούσια πράξη που προκαλείται από το Πεπρωμένο ή την Τύχη, το οποίο, προσεγγίζοντας περισσότερο το ἀτύχημα του Αριστοτέλη, φέρνει ανακούφιση από την ευθύνη.³²² Το Πεπρωμένο ώθησε τον Οιδίποδα να μεταδώσει την ηθική μόλυνση και, ως εκ τούτου, πρέπει να τιμωρηθεί.³²³ Εντούτοις, μολονότι τα πάντα καθορίζονται από την Μοίρα, ο Οιδίποδας διαισθάνεται την ενοχή του από την αρχή και υπεραμύνεται της αθωότητάς του μόνο σε συγκεκριμένα σημεία (Οιδ. 661, 766), όταν προσπαθεί να αποφύγει την επιβεβαίωση των υπερφυσικών σημείων που πιστοποιούν την ενοχή αυτή.³²⁴

³¹⁹ Vellacott 1964, 140

³²⁰ Freud 1961, 188

³²¹ Segal 2001, 156-157

³²² Βλ. Davis 1991, 150 σημ. 1 και 2, όπου παρατίθεται βιβλιογραφία σχετική με την ευθύνη και την ανευθυνότητα του Οιδίποδα.

³²³ Pack 1940, 364 σημ. 9

³²⁴ Boyle 1997, 99

Παρά το γεγονός ότι η Ιοκάστη τον απενοχοποιεί, δηλώνοντας ξεκάθαρα ότι ο Οιδίποδας δεν φέρει ευθύνη για όσα έγιναν, αφού υπεύθυνη είναι η Μοίρα (στ. 1019), ενώ και ο χορός και ο Λάιος δίνουν τη δική τους εκδοχή, όταν αποδίδουν τις πράξεις του Οιδίποδα στην οργή των θεών (*ira deum* στ. 630 και 711-712), ο Οιδίποδας δέχεται την ενοχή και την ευθύνη των πράξεών του. Άλλωστε, η αυτοτιμωρία του αποτελεί την κορύφωση της επίγνωσης αυτής της ενοχής.³²⁵ Επί της ουσίας όμως είναι αθώος από εγκληματική πρόθεση, γιατί προσπάθησε να αποφύγει την Μοίρα του και γιατί δεν είχε πρόθεση να διαπράξει τα εγκλήματα αυτά.³²⁶

Τελικά, είτε είναι ένοχος ο Οιδίποδας είτε όχι, αυτό που προκύπτει είναι ότι και στα δύο έργα αποτυπώνεται το βασικό χαρακτηριστικό της τραγωδίας σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, δηλαδή η μετάβαση από την ευτυχία στη δυστυχία (*Ποιητ.* 1453a). Ο Οιδίποδας του Σοφοκλή προσέρχεται επί σκηνής ως ο νικητής της Σφίγγας, που βρίσκεται στην ακμή της δόξας και της ευτυχίας του, εν αντιθέσει με τον Οιδίποδα του Σενέκα, που η Σφίγγα τον βαραίνει και τον κάνει να είναι ανασφαλής και ευάλωτος. Και στις δύο περιπτώσεις ο ήρωας καταλήγει να χάνει τα πάντα και να έχει πέσει στη χειρότερη δυστυχία. Για τον λόγο αυτό ο Αριστοτέλης θεώρησε την εν λόγω τραγωδία ως την ιδανική (*Ποιητ.* 1453a). Ως εκ τούτου, οι πράξεις του Οιδίποδα είτε αποτελούν *άμαρτία* είτε *λάθος* (*error*), εντάσσονται σε αυτό το πλαίσιο και γι' αυτό ο ήρωας δεν μπορεί να θεωρηθεί μοχθηρός.

Κεφάλαιο 4. Το μήνυμα των δύο έργων

Όπως είδαμε, τα δύο έργα διαφοροποιούνται ως προς τον τρόπο που παρουσιάζεται τόσο η ενοχή όσο και η κάθαρση. Στον Σοφοκλή ο Οιδίποδας παρουσιάζεται γεμάτος αυτοπεποίθηση για το μεγαλείο της γνώσης του και μολονότι είναι αυτός που έχει προκαλέσει το χάος στη Θήβα με τα ανομήματα που εν αγνοία του διέπραξε, δεν το αντιλαμβάνεται παρά μονάχα στο τέλος, αφού αποκαλυφθεί η τρομερή αλήθεια. Επειδή στόχος του Σοφοκλή είναι να προβάλλει την αβεβαιότητα των ανθρώπινων πραγμάτων και πώς μπορεί να οδηγηθεί ο άνθρωπος από την πιο μεγάλη ευτυχία στην έσχατη δυστυχία, περιγράφει έναν

³²⁵ Boyle 1997, 99

³²⁶ Davis 1991, 161-163.

Οιδίποδα σίγουρο για τον εαυτό του, προκειμένου να εντείνει έτι περαιτέρω την τραγικότητα και την συντριβή του. Για τον λόγο αυτό, η ενοχή του αντιπαραβάλλεται μέσα από τραγικές ειρωνείες, καθώς την ώρα που ο ίδιος ομολογεί το μεγαλείο της σκέψης του και την ανευθυνότητά του σχετικά με τον φόνο του Λαΐου, το κοινό γνωρίζει την τραγική αλήθεια.

Αντίθετα, στον Σενέκα ο Οιδίποδας αντιλαμβάνεται την ενοχή του από την αρχή, μέσα από τα ανεξέλεγκτα συναισθήματά του, χωρίς όμως να ξέρει για ποιο πράγμα είναι ένοχος, υποφέροντας παράλληλα τις φυσικές συνέπειες των πράξεών του.³²⁷ Η συνειδητοποίηση αυτή θα συνοδεύει τον Οιδίποδα καθ' όλη τη διάρκεια του έργου και η αποκάλυψη της αλήθειας δεν θα τον κάνει πιο τραγικό, αλλά θα επιβεβαιώσει την ενοχή και τους φόβους που έχει ήδη εκφράσει.³²⁸

Επομένως, ο Οιδίποδας του Σενέκα διαγράφεται εντελώς διαφορετικός από αυτόν του Σοφοκλή. Στη θέση του μεγαλοπρεπούς βασιλιά που είναι πεπεισμένος ότι θα σώσει για δεύτερη φορά την πόλη του, γεμάτος αυτοπεποίθηση για τη δύναμη και τη σοφία του (Οιδ. Τ. 132-138), ο Σενέκας παρουσιάζει έναν ανήσυχο βασιλιά που, όντας απομονωμένος, βασανίζεται και κατακλύζεται από συναισθήματα φόβου και ενοχής για όσα βλέπει να διαδραματίζονται γύρω του.

Ο ήρωας του Σενέκα ομολογεί ξεκάθαρα αυτά τα συναισθήματα και στέκεται ως παθητικός παρατηρητής, αδύναμος να αντιδράσει, εν αντιθέσει με τον ήρωα του Σοφοκλή, ο οποίος προτού συναντήσει τους ικέτες της Θήβας, είχε ήδη αναλάβει πρωτοβουλία να ψάξει τη γενεσιουργό αιτία του λοιμού (Οιδ. Τ. 65-72).

Ως εκ τούτου, ο Σενέκας δεν παρουσιάζει έναν μεγαλόψυχο Οιδίποδα. Στόχος του δεν είναι η εξέλιξη του χαρακτήρα, αφού ο χαρακτήρας του Οιδίποδα παραμένει αμετάβλητος, αλλά η ιδέα του Πεπρωμένου και οι αντιδράσεις του πρωταγωνιστή σε αυτό,³²⁹ δεδομένου ότι η ιδέα της Μοίρας είναι κεντρική στον Οιδίποδα και αποτελεί τη δύναμη που καταστρέφει τα άτομα, καθώς ελέγχει τις ανθρώπινες πράξεις.³³⁰

³²⁷ Segal 2008, 140

³²⁸ Για τον φόβο ως την καταστροφική δύναμη του έργου βλ. Pratt 1983, 97, όπως επίσης και το έργο του Σενέκα *Naturales Quaestiones* (6.29.2).

³²⁹ Motto-Clark 1988, 159-160

³³⁰ Davis 1991, 151

Με άλλα λόγια, το ενδιαφέρον του Σενέκα ήταν να παρουσιάσει το πορτρέτο ενός τυράννου που από την αρχή ήταν κατάρα για τον λαό του και που είχε διαίσθηση της ενοχής του.³³¹ Το γεγονός ότι περιγράφει έναν τύραννο παθιασμένο με την συναίσθηση της ενοχής του,³³² δίνει έμφαση στην ενοχή, στη Μοίρα και κυρίως στην ανθρώπινη αδυναμία. Ως εκ τούτου, το επίκεντρο του έργου του Σενέκα είναι η παρουσίαση της δύναμης του ανθρώπου απέναντι στο Πεπρωμένο του.³³³

Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι το έργο γράφτηκε κατά την Αυτοκρατορική περίοδο, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι η παρουσίαση του Οιδίποδα ομοιάζει περισσότερο με το πορτρέτο ενός Ιουλο-Κλαυδιανού Αυτοκράτορα, όπως περιγράφεται και από τον Τάκιτο, παρά με τον σοφόκλειο ήρωα.³³⁴ Ο τρόπος που ο Τάκιτος παρουσιάζει τις αντιδράσεις του Αυτοκράτορα Νέρωνα μετά τη δολοφονία της μητέρας του Αγριππίνας, στις οποίες κυριαρχούσαν τα αρνητικά συναισθήματα του φόβου και της αβάσταχτης ενοχής (Τάκ. *Ann.* 14.10.1), θα λέγαμε ότι είναι πανομοιότυπος με τις αντιδράσεις του Οιδίποδα, γεγονός που ενδεχομένως αποτελεί άλλο ένα τεκμήριο σύνδεσης της εν λόγω τραγωδίας με τον Νέρωνα και τη ζωή του.

Εντούτοις, ο *Οιδίποδας Τύραννος* του Σοφοκλή, μολονότι έχει εσφαλμένα χαρακτηριστεί ως «τραγωδία του Πεπρωμένου»,³³⁵ δεν επιτελεί τον ίδιο σκοπό, αφού σύμφωνα με την αρχαία ελληνική σκέψη η μοίρα του ανθρώπου δεν αλλάζει, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι πράξεις του είναι προδιαγεγραμμένες.³³⁶ Η μοίρα του Οιδίποδα είναι προκαθορισμένη, αλλά ό, τι κάνει από την αρχή μέχρι το τέλος, το κάνει με ελεύθερη προαίρεση.³³⁷

Αντίθετα, στόχος του Σοφοκλή είναι να αναζητήσει τα όρια της ανθρώπινης δύναμης και γνώσης³³⁸ και συνδυάζοντας την παντοδυναμία θεών και ανθρώπων, αφού και οι δύο εργάζονται για την αποκάλυψη της αλήθειας,³³⁹ καταλήγει στην τραγική διαπίστωση ότι η δύναμη των θεών

³³¹ Herrmann 1924, 304-305

³³² Harsh 1944, 425

³³³ Boyle 1997, 92-93 και 97

³³⁴ Boyle 1997, 97

³³⁵ Williams 1940, 7 κ.ε.

³³⁶ βλ. Πλάτ. *Πολ.* 617e *αίτια έλομένων θεός άναίτιος* και Ομ. *Οδ.* 1.32-43. Βλ επίσης και Dodds 1966, 42-44.

³³⁷ Βλ. Dodds 2007, 84-85, Baldry 1992, 145 και Knox 2007, 71-89.

³³⁸ Beer 2004, 111

³³⁹ Pratt 1983, 3

αποδεικνύεται μέσα από την ήττα των ανθρώπων.³⁴⁰ Με άλλα λόγια, αυτό που προτάσσεται είναι η αβεβαιότητα της ζωής των χαρακτήρων του Σοφοκλή,³⁴¹ και εν προκειμένω του Οιδίποδα, η διαρκής πιθανότητα μετατροπής της Τύχης του ανθρώπου,³⁴² καθώς και ο κίνδυνος μήπως η επιτυχία οδηγήσει στην αλαζονεία (*Οιδ. Τ. 873 ὕβρις φυτεύει τύραννον*),³⁴³ όπως αποδεικνύεται και από το εξόδιο άσμα του Χορού:

ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσετ', Οἰδίπους ὄδε,
ὄς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει καὶ κράτιστος ἦν ἀνὴρ,
ὄστις οὐ ζήλω πολιτῶν ἦν τύχαις ἐπιβλέπων,
εἰς ὅσον κλύδωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν.
ὥστε θνητὸν ὄντα κείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδέν ἀλγεινὸν παθῶν.

(στ. 1524-1530)

Μολονότι έχουν προταθεί αρκετές ερμηνείες για το μήνυμα του *Οιδίποδα Τυράννου*,³⁴⁴ θα λέγαμε ότι αυτή είναι η πιο πειστική.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν μας αφενός ότι η αβεβαιότητα των ανθρώπινων πραγμάτων αποτελεί κοινό τόπο της αρχαίας ελληνικής σκέψης, όπως παρουσιάζεται από τον Ηρόδοτο (*Ιστ. 1. 32 πολλοῖς γὰρ δὴ ὑποδέξας ὄλβον ὁ θεός ἀνέτρεψε*), την ιστορία του οποίου γνώριζε ο Σοφοκλής, καθώς και από τον Βακχυλίδη (*18^η Ωδή*), και αφετέρου ότι αποτελεί μια προειδοποίηση για την Ηγεμονία της Αθήνας, αφού κατά πάσα πιθανότητα γράφτηκε στα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου (429-425 π.Χ.),³⁴⁵ θα λέγαμε ότι η άποψη του Χορού ότι δεν πρέπει να καλοτυχίζεται κανένας θνητός προτού περάσει το τέρμα της ζωής του (στ. 1528-1530), αποτελεί το πιο ευκρινές μήνυμα του *Οιδίποδα Τυράννου*.

³⁴⁰ Knox 1957, 195-196

³⁴¹ Για τη διαγραφή των χαρακτήρων από τον Σοφοκλή βλ. Easterling 1977, Saunders 1934, Garton, 1957 και κυρίως Knox 1964, 1-61.

³⁴² Dodds 1966, 48

³⁴³ Somerstein 2007, 102

³⁴⁴ Για τις ερμηνείες που έχουν προταθεί για τον *Οιδίποδα Τύραννο*, καθώς και την αντίστοιχη βιβλιογραφία, βλ. Μαρκαντωνάτο 1989, 43-58.

³⁴⁵ Knox 1979a, 91-93

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αφού παρακολουθήσαμε τις συνθήκες γέννησης της αρχαίας ελληνικής και της Ρωμαϊκής τραγωδίας, διαπιστώσαμε τον πολιτικό χαρακτήρα του δράματος. Τόσο οι Έλληνες όσο και οι Ρωμαίοι τραγικοί ποιητές αφορμώνται από τον αρχικό μύθο, αλλά στη συνέχεια τον τροποποιούν, βασιζόμενοι στις πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στην εποχή τους, καθώς και στο αντίστοιχο μήνυμα που θέλουν να μεταδώσουν στο κοινό τους.

Κατά τη διάρκεια της συνεξέτασης του *Οιδίποδα Τύραννου* του Σοφοκλή και του *Οιδίποδα* του Σενέκα, καταλήξαμε σε γόνιμα συμπεράσματα που αποδίδουν τον χαρακτήρα εκάστου των δύο έργων. Πρώτα απ' όλα, μελετήσαμε τις σκηνές όπου ο Σενέκας διαφοροποιείται και προσπαθήσαμε να εξηγήσουμε τους λόγους που τον ώθησαν σε αυτήν την επιλογή. Ο Ρωμαίος ποιητής ακολουθεί την πλοκή του ελληνικού προτύπου, όμως σε αρκετά σημεία την τροποποιεί, είτε συμπτύσσοντας είτε αναπτύσσοντας τις σκηνές που είναι κοινές, με αποτέλεσμα το έργο του να πρωτοτυπεί και να μην θεωρείται απλώς μία μίμηση του σοφόκλειου έργου.

Διαπιστώσαμε ότι ο Σενέκας, αφενός συμπτύσσει διαλογικές σκηνές, όπως τη σκηνή της λογομαχίας του *Οιδίποδα* με τον Κρέοντα, επειδή εστιάζει περισσότερο σε θεαματικές σκηνές που προκαλούν και τα ανάλογα συναισθήματα στο κοινό του, εν αντιθέσει με τον Σοφοκλή, στόχος του οποίου είναι η διεξοδική παρουσίαση των δεδομένων που οδηγούν στην αποκάλυψη της ταυτότητας του δολοφόνου του Λαΐου και της πραγματικής ταυτότητας του ίδιου του *Οιδίποδα*.

Αφετέρου, αναπτύσσει και παρουσιάζει με αναλυτική περιγραφή σκηνές ανατριχιαστικές, όπως την περιγραφή του λοιμού και της αυτοτύφλωσης του *Οιδίποδα*, ενώ παράλληλα εισάγει πρωτότυπες σκηνές, όπως τη σκηνή της θυσίας του Τειρεσία και τη σκηνή της Νεκρομαντείας, που καταλήγει να είναι κοσμική, προκειμένου να κερδίσει το έργο του σε θεαματικότητα, υποβάλλοντας με τον τρόπο αυτό το κοινό του στην ανατριχιαστική ατμόσφαιρα που ήθελε να δημιουργήσει. Ως εκ τούτου, παρουσιάζει αναλυτικά σκηνές που δεν μπορούν να παρασταθούν επί σκηνής, δεδομένου ότι το κοινό του έπρεπε να οπτικοποιήσει τις συγκεκριμένες σκηνές, για να μπορέσει να συναισθανθεί το κλίμα που προσπαθεί να δημιουργήσει ο Σενέκας,

καθώς δεν είναι βέβαιο αν οι τραγωδίες του προορίζονταν για παράσταση ή για ανάγνωση και απαγγελία.

Στη συνέχεια, παρακολουθήσαμε την πορεία της ενοχής του Οιδίποδα, όπως παρουσιάζεται στα δύο έργα, σε συνάρτηση με τον χαρακτήρα του ήρωα. Διαπιστώσαμε ότι η ενοχή του Οιδίποδα στον Σενέκα παρουσιάζεται από την αρχή του έργου, μολονότι ο ήρωας δεν αντιλαμβάνεται για ποιον ακριβώς λόγο είναι ένοχος. Υπό το βάρος αυτής της αίσθησης, ο Οιδίποδας του Σενέκα παρουσιάζεται ως ένας αδύναμος και ανήμπορος βασιλιάς, ο οποίος παρασυρμένος από τα πάθη του και από τα συναισθήματα του φόβου και της αγωνίας που τον κατακλύζουν, παρακολουθεί όσα εκτυλίσσονται γύρω του, χωρίς να μπορεί να αντιδράσει. Όταν πλέον αποκαλύπτεται η αλήθεια για την ταυτότητά του και για τα εγκλήματα που εν αγνοία του διέπραξε, οδηγείται στην αυτοτύφλωση, ως την πιο ενδεδειγμένη τιμωρία, για να ξεπληρώσει το αμάρτημα, τόσο της αιμομιξίας όσο και της πατροκτονίας.

Αντίθετα, ο Οιδίποδας του Σοφοκλή παρουσιάζεται εντελώς διαφορετικός, ως ένας παντοδύναμος βασιλιάς με αυτοπεποίθηση και πλήρη συναίσθηση της δύναμής του. Σίγουρος για τον εαυτό του και κυρίως για τη δύναμη της λογικής του, αναλαμβάνει πρωτοβουλίες για την αναζήτηση του δολοφόνου του Λαΐου, που αποτελεί και την αιτία του φοβερού λοιμού που έχει πλήξει τη Θήβα. Μάλιστα ο Σοφοκλής, προκειμένου να εντείνει το δραματικό αποτέλεσμα του έργου του, χρησιμοποιεί την τραγική ειρωνεία, η οποία διαρκώς αντιπαραβάλλεται με την αυτοπεποίθηση και τη μεγαλοσύνη του ήρωα. Με τον τρόπο αυτό, όταν η ενοχή του εμφανίζεται στο τέλος, μετά την αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας για την πραγματική ταυτότητα του ήρωα, η συντριβή του Οιδίποδα γίνεται ακόμα πιο συγκλονιστική.

Τα δύο έργα όμως διαφέρουν και ως προς την κάθαρση του ήρωα. Ο Σενέκας παρουσιάζει τον Οιδίποδα, αφού προβληματίστηκε για το ποια είναι η πιο ενδεδειγμένη ποινή για τα αμαρτήματά του, να θεωρεί ότι με την αυτοτύφλωσή του τιμωρήθηκε, ως όφειλε, για την πατροκτονία που διέπραξε και κατά κάποιον τρόπο καθαίρεται και ηρεμεί. Ωστόσο, η ενοχή του δεν παύει να τον βασανίζει μετά την αυτοκτονία της Ιοκάστης. Θεωρώντας τον εαυτό του υπεύθυνο για τον θάνατό της, επιλέγει την ποινή της αυτοεξορίας. Αντίθετα, στον Σοφοκλή ο Οιδίποδας παρουσιάζεται να μην μπορεί να υποφέρει το βάρος της ενοχής του, ακριβώς επειδή ήταν τόσο απροσδόκητη γι' αυτόν. Συντετριμμένος από

όλα όσα αποκαλύφθηκαν, δεν παύει να θεωρεί μέχρι τέλους τον εαυτό του ως το πιο απεχθές και βδελυρό πλάσμα.

Τέλος, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι η τραγωδία *Οιδίπους* είναι δυνατό να γράφτηκε κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης του Νέρωνα, δεδομένων των κοινών στοιχείων που παρουσιάζει ο μύθος του Οιδίποδα με τη ζωή του Αυτοκράτορα. Λαμβάνοντας υπ' όψιν μας την άποψη του Σενέκα ότι η τραγωδία αποτελεί μίμηση της ανθρώπινης ζωής, εντοπίσαμε σημεία του έργου που βρίσκουν παράλληλο με πραγματικά γεγονότα που έλαβαν χώρα στη Ρώμη εκείνη την εποχή και καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι ο Σενέκας ενδεχομένως βρήκε στο μήνυμα του *Οιδίποδα Τύραννου*, αναφορικά με την αβεβαιότητα των ανθρώπινων πραγμάτων, το κατάλληλο και τελευταίο δίδαγμα για τον παλιό του μαθητή, τον Νέρωνα.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adkins, A. W. H. 1966. "Aristotle and the Best Kind of Tragedy", *CQ* 16, 78-102.
- Ahl, F. 1991. 'Sophocles' *Oedipus*'. *Evidence and Self-Conviction*, Ithaca and London.
- Bain, D. 1979. "A Misunderstood Scene in Sophocles, 'Oedipus (O.T. 300-462)' ", *G&R* 26, 132-145.
- Baldry, H. C. 1981. *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα (εκδ. Καρδαμίτσα, μτφ. Γ. Χριστοδούλου, Λ. Χατζηκώστα).
- Barrett, A. A. 1996. *Agrippina. Sister of Caligula, Wife of Claudius, Mother of Nero*, London.
- Barstow, M. 1912. " 'Oedipus Rex' as the Ideal Hero of Aristotle", *The Classical Weekly* 6, 2-4.
- Bartch, S. 1994. *Actors in the Audience*, Cambridge, MA.
- Beacham, R. C. 1999. *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, New Heaven.
- Beare, W. 1977, *The Roman Stage*, London.
- Beer, J. 2004. *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*, London.
- Bishop, J. D. 1977. "Seneca's Oedipus: Opposition Literature", *CJ* 73, 289-301.
- Boyle, A. J. 1983. (επιμ.) *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, Berwick
- . 1997. *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*, London and New York.
- . 2006. *Roman Tragedy*, New York.
- . 2011. *Seneca 'Oedipus'*, Oxford.
- Brisson, L. 1976. *Le Mythe de Tiresias. Essai d' analyse structural*, Leiden.
- Buxton, R. G. A. 1980. "Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth", *JHS* 100, 22-37.
- Calder, W. M. 1975. "The Size of the Chorus in Seneca's *Agamemnon*", *CP* 70, 32-35.
- . 1976/77. "Seneca, Tragedian of Imperial Rome", *CJ* 72, 1-11.
- Caviglia, F. 1986. "L' Oedipus di Seneca", στο: B. Gentili και R. Pretagostini (επιμ.) *Edipo. Il teatro Greco e la cultura europea*, Rome.
- Champlin, E. 2003. *Nero*, Cambridge (Mass.).
- Costa, C. D. N. 1974. "The Tragedies", στο: C. D. N. Costa (επιμ.) *Seneca*, London, 96-115.

- Davis, P. J. 1991. "Fate and Human Responsibility in Seneca's 'Oedipus' ", *Latomus* 50, 150-163.
- Dawe, R. D. 2014. *Σοφοκλέους «Οιδίπους Τύραννος»*. Κριτική και ερμηνευτική Έκδοση, Αθήνα (εκδ. Καρδαμίτσα, μτφ. Γ.Α. Χριστοδούλου).
- Devereux, G. 1973. "The Self-Blinding in Sophocles: 'Oedipus Tyrannos' ", *JHS* 93, 36-49.
- Dodds, E. R. 1966. "On Misunderstanding the 'Oedipus Rex' ", *G&R* 13, 37-49.
- 1977. *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, 2^η έκδοση, Αθήνα (εκδ. Καρδαμίτσα, μτφ. Γ. Γιατρομανωλάκη).
- 2007. "Oedipus as a Free Agent", στο: H. Bloom (επιμ.) *Sophocles' Oedipus Rex*, New York, 84-85.
- Dupont, F. 1977. *Les Monstres de Senèque: pour une dramaturgie de la tragedie romaine*, Paris.
- Dyson, M. 1973. "Oracle, Edict, and Curse in 'Oedipus Tyrannus' ", *CQ* 23, 202-212.
- Easterling, P. E. 1977. "Character in Sophocles", *G&R* 24, 121-129.
- Edmondson, J. C. 1996. "Dynamic Arenas: Gladiatorial Presentations in the City of Rome and the Construction of Roman Society during the Early Empire", στο: W. J. Slater (επιμ.) *Roman Theater and Society*, E. Togo Salmon Papers I, Michigan, 69-112.
- Elsner, J. 2004. επιμ., *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, *Ramus* 31, Bendigo (Australia).
- Erasmio, M. 2004, *Roman Tragedy. Theater to Theatricality*, Austin, Tex.
- Ferguson, J. 1973. *A Companion to Greek Tragedy*, Austin and London.
- Fitch, 2000. "Playing Seneca?", στο: G. W. M. Harrison (επιμ.) *Seneca in Performance*, London, 1-12.
- 1981. "Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", *AJP* 102, 289-307.
- Freud, S. 1955. *The Interpretation of Dreams*, New York.
- 1961. "Dostoevsky and Parricide", στο: J. Strachey (επιμ.) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, τόμος 21, London, 175-196.
- Garton, C. 1957. "Characterization in Greek Tragedy", *JHS* 77, 247-254.
- 1959. "The Background to Character Portrayal in Seneca", *CPh* 54, 1-9.
- Glanville, I. M. 1949. "Tragic Error", *CQ* 43, 47-56.

- Golden, L. 1978. "Hamartia, Ate, and Oedipus", *CW* 72, 3-12.
- Griffin, M. T. 1974. "Imago Vitae Suae", στο: C. D. N. Costa (επιμ.) *Seneca*, London and Boston, 1-38.
- . 1976. *Seneca: A Philosopher in Politics*, Oxford.
- . 1984. *Nero, the End of Dynasty*, New York.
- Hadas, M. 1939. "The Roman Stamp in Seneca's Tragedies", *AJP* 60, 220-231.
- Harrison, G. W. M. 2000. "Semper ego Auditor Tantum? Performance and Physical Setting of Seneca's Plays", στο: G. W. M. Harrison (επιμ.) *Seneca in Performance*, London, 137-149.
- Harsh, P. W. 1944. *A Handbook in Classical Drama*, Stanford.
- Henry, D. and Walker, E. 1983. "The Oedipus of Seneca: An Imperial Tragedy", στο: A. J. Boyle (επιμ.) *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, Berwick, 128-139.
- Herington, C. J. 1966. "Senecan Tragedy", *Arion* 5, 422-471.
- Herrmann, L. 1924. *Le Theatre de Senecue*, Paris.
- Hook, B. S. 2000. "Nothing within which Passeth Show. Character and Color in Senecan Tragedy", στο: G. W. M. Harrison (επιμ.) *Seneca in Performance*, London, 53-71.
- Jocelyn, H. D. 1969. "The Poet Cn. Naevius, P. Cornelius Scipio, and Q. Caecilius Metellus", *Antichthon* 3, 32-47.
- Kamerbeek, J. C. 1967. *The Plays of Sophocles*, Leiden.
- Kane, R. L. 1975. "Prophecy and Perception in the 'Oedipus Rex' ", *TAPA* 105, 189-208.
- Kassel, R. 1922. *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, Oxford.
- Ker, J. 2006. "Seneca, Man of Many Genres", στο: K. Volk και G. D. Williams (επιμ.) *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, Brill, 19-41.
- Κnox, B. M. W. 1957, *Oedipus at Thebes*, New Heaven.
- . 1964. *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles.
- . 1979., επιμ., *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore and London.
- . 1979a. "Why is Oedipus Called Tyrannos?", στο: B.M.W. Knox 1979, 87-95.
- . 1979b. "Sophocles' Oedipus", στο: B.M.W. Knox 1979, 96-111.
- . 1979c. "The Date of the *Oedipus Tyrannus* of Sophocles", στο: B.M.W. Knox 1979, 112-124.

- . 2007. "Introduction to 'Oedipus the King' ", στο: H. Bloom (επιμ.) *Sophocles' Oedipus Rex Updated Edition*, London, 71-89.
- Kohn, Th. D. 2013. *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Michigan.
- Lesky, A. 1990. *Η Τραγική Ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Α', Αθήνα (εκδ. ΜΙΕΤ, μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης).
- Littlewood, C. A. J. 2004. *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford.
- Mans, M. J. 1984. "The Macabre in Seneca's Tragedies", *Acta Classica* 27, 101-119.
- Μαρκαντωνάτος, Γ. 1989. *Σοφοκλέους «Οιδίπους Τύραννος»*. Κριτική και Ερμηνευτική Έκδοση, Αθήνα.
- Marti, B. M. 1945. "Seneca's Tragedies. A New Interpretation", *TAPA* 76, 216-245.
- . 1947. "The Prototypes of Seneca's Tragedies", *CPh* 42, 1-16.
- Mastrorarde, D. J. 1970. "Seneca's 'Oedipus': The Drama in the Word", *TAPA* 101, 291-315.
- Meier, C. 1997. *Η Πολιτική Τέχνη της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, Αθήνα (εκδ. Καρδαμίτσα, μτφ. Φ. Μαινακίδου).
- Mendell, C. W. 1968. *Our Seneca*, New Heaven.
- Michalopoulos, C. N. 2012. "Tiresias between Texts and Sex", *EuGeSta* 2, 221-239.
- Monaghan, P. 2003. "Bloody Roman Narratives: Gladiators, 'Fatal Charades' & Senecan Theater", *Art and Pain* 4 (<http://www.doubledialogues.com/article/bloody-roman-narratives-gladiators-fatal-charades-senecan-theatre>).
- Motto, A. L. 1973. *Seneca*, New York.
- Motto, A. L. and Clark, J.R. 1977/78. " 'There's something Wrong With the Sun': Seneca's Oedipus and the Modern Grotesque", *CB* 54, 41-44.
- . 1988. *Senecan Tragedy*, Amsterdam.
- Nietzsche, Fr. 1912. *Η Γένεσις της Τραγωδίας*, Αθήνα (εκδ. Φέξη, μτφ. Ν. Καζαντζάκη).
- North, J. A. 1983. "These He Cannot Take", *JRS* 73, 169-174.
- Olberding, A. 2008. "A Little Throat in the Meantime: Seneca's Violent Imagery", *Philosophy and Literature* 32, 130-144.
- Owen, W. H. 1968. "Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies", *TAPA* 99, 291-313.
- Pack, R. A. 1940. "On Guilt and Error in Senecan Tragedy", *TAPA* 71, 360-371.

- Paschalis, M. 2010. "Cassandra and the Passionate Lucidity of Furor in Seneca's *Agamemnon*", στο: S. Tsitsiridis (επιμ.) *Parachoregema: Studies on Ancient Theatre in Honour of Professor Gregory M. Sifakis*, Heraklion, 209-228.
- Pearson, A. C. 1924. *Sophoclis Fabulae*, Oxford.
- Pickard - Cambridge, A. 1927. *Dithyramb Tragedy and Comedy*, Oxford.
- . 2011. *Οι Δραματικές Εορτές της Αθήνας*, Θεσσαλονίκη (εκδ. Βάνιας, μτφρ. Μ. Υψηλάντη, Η. Τσολακόπουλος, Α. Ευσταθίου).
- Pratt, N. T. 1965. "From Oedipus to Lear", *CJ* 61, 49-57.
- . 1983. *Seneca's Drama*, Chapel Hill and London.
- Putnam, M. 1998. *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Heaven.
- Rehm, R. 1992. *Greek Tragic Theater*, London and New York.
- Roisman, H. M. 2003. "Teiresias, the Seer of Oedipus the King: Sophocles' and Seneca's Versions", *LICS* 2.5, 1-20.
- Romilly, J. de, 1990. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Αθήνα (εκδ. Καρδαμίτσα, μτφ. Ε. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου).
- Rosenmeyer, T. G. 1993. "Seneca's *Oedipus* and Performance: The Manto Scene", στο: R. Scodel (επιμ.) *Theater and Society in the Classical World*, Michigan, 235-244.
- Saunders, A. N. W. 1934. "Plot and Character in Sophocles", *G&R* 4, 13-23.
- Schiesaro, A. 1997. "Passion, Reason and Knowledge in Seneca's Tragedies", στο: S. Morton Braund και C. Gill (επιμ.) *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge, 89-111.
- Scodel, R. 1982. "Hybris in the Second Stasimon of the 'Oedipus Rex' ", *CPh* 77, 214-223.
- Scodel, R. 2010. *Η Τραγωδία του Σοφοκλή*, στο: J. Gregory (επιμ.) *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, Αθήνα, 320-345 (εκδ. Παπαδήμα, μτφ. Μ. Καίσαρ, Ό. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου).
- Segal, C. 2001. *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός Ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, Αθήνα (εκδ. Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, μτφ. Ε. Δ. Μακρυγιάννη, Ι.-Θ. Α. Παπαδημητρίου).
- . 2008. "Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy", στο: J. G. Fitch (επιμ.) *Oxford Readings in Classical Studies. Seneca*, Oxford, 136-156.
- Sewell – Rutter, N. J. 2007. *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*, Oxford.

- Shelton, J. A. 2000. "The Spectacle of Death in Seneca's Troades", στο: G. W. M. Harrison (επιμ.) *Seneca in Performance*, London, 87-118.
- Shotter, D. 1997. *Nero*, London and New York.
- Somerstein, A. H. 2007. "World of Sophocles", στο: H. Bloom (επιμ.) *Sophocles' Oedipus Rex*, New York, 100-103.
- Staley, G. A. 2010. *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford.
- Steele, R. B. 1922. "Some Roman Elements in the Tragedies of Seneca", *AJP* 43, 1-31.
- Stinton, T. C. W. 1975. "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *CQ* 25, 221-254.
- Storey I. C. – Allan A. 2005. *A Guide to Ancient Greek Drama*, Oxford.
- Sutton, D. 1986. *Seneca on the Stage*, Leiden.
- Tarrant, R. J. 1976. *Seneca, 'Agamemnon'*, Cambridge.
- . 1978. "Senecan Drama and its Antecedents", *HSCP* 82, 213-263.
- . 1995. "Greek and Roman in Seneca's Tragedies", *HSCP* 97, 215-230.
- . 2006. "Seeing Seneca Whole?", στο: K. Volk και G. D. Williams (επιμ.) *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, Brill, 1-17.
- Tobin, R. W. 1966. "Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theater", *CJ* 62, 64-70.
- Tyrrell, W. B. 2006. "The Suda's Life of Sophocles (sigma 815): Translation and Commentary with Sources", *Electronic Antiquity* 9.1, 4-231.
- Varner, E. R. 2000. "Grotesque Vision. Seneca's Tragedies and Neronian Art", στο: G. W. M. Harrison (επιμ.) *Seneca in Performance*, London, 119-136.
- Vellacott, P. H. 1964. "The Guilt of Oedipus", *G&R* 11, 137-148.
- Vernant, J. P.-Vidal-Naquet, P. 1988., επιμ., *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, τόμος Α', Αθήνα (εκδ. Ζαχαρόπουλος, μτφ. Σ. Γεωργιάδου).
- Vernant, J. P. 1988a. «Εντάσεις και αμφιλογίες στην αρχαία ελληνική τραγωδία», στο: J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet 1988, 23-47.
- . 1988b. «Προσχεδιάσματα της βούλησης στην ελληνική τραγωδία», στο: J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet 1988, 49-88.
- . 1988c. «Ο Οιδίπους χωρίς σύμπλεγμα», στο: J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet 1988, 89-116.
- . 1988d. «Αμφιλογία και αναστροφή. Σχετικά με την αινιγματική δομή της τραγωδίας *Οιδίπους Τύραννος*», στο: J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet, 117-154.

- Versnel, H. S. 1970. *Triumphus: an Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden.
- Whitman, C. H. 1951. *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge (Mass.).
- Williams, E. E. 1940. *Tragedy of Destiny: Oedipus Tyrannus, Macbeth, Athalie*, Cambridge Mass.
- Winnington - Ingram, R.P. 1980. *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.
- Zwierlein, O. 1966. *Die Rezitationsdramen Senecas Mit Einem Kritisch-Exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan.